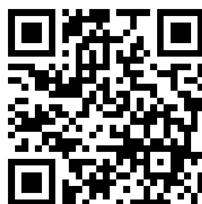
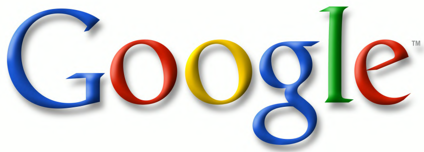
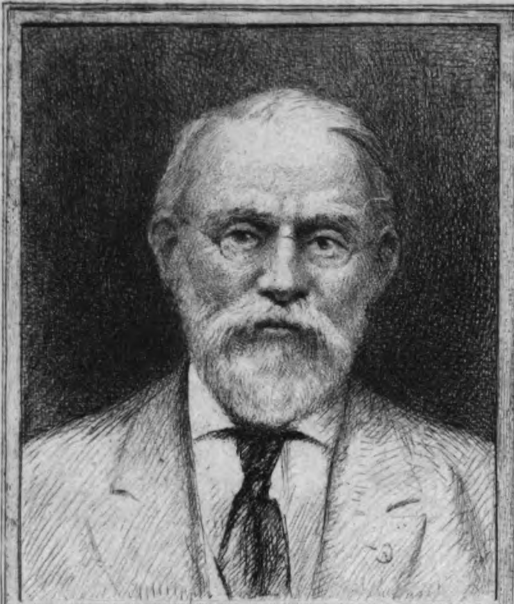





SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

MÉMOIRES

DE

LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE D'AGRICULTURE,

SCIENCES ET ARTS, SÉANT A DOUAI,

CENTRALE DU DÉPARTEMENT DU NORD.

MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ IMPÉRIALE D'AGRICULTURE,

SCIENCES ET ARTS,

SÉANT A DOUAI,

CENTRALE DU DÉPARTEMENT DU NORD.

DEUXIÈME SÉRIE.

Tome V.

1858-1859.



DOUAI.
Ve ADAM IMPRIMEUR DE LA SOCIÉTÉ,
RUE DES PROCUREURS, 12.
— 1860. —

RECHERCHES

SUR

LA TOPOGRAPHIE ANCIENNE

DE

LA VILLE DE DOUAI,

Par M. **Liégeard**, membre résidant.

I.

Aspect général de la ville de Douai au XVI[e] siècle. — Son enceinte.

A la suite des guerres et des calamités qui affligèrent la France pendant le xv[e] siècle, la ville de Douai avait vu un moment sa splendeur obscurcie. Cependant, lorsqu'elle tomba, en 1529, à la suite du traité de Cambrai, sous la puissance Espagnole, elle jouissait encore d'un certain lustre qui fut bientôt rehaussé par l'érection d'une Université.

C'était le temps où Luther, sorti du château de Wartbourg, plus âpre et plus fougueux que jamais, demandait l'abolition des monastères et développait des principes de nature à agiter le peuple et à causer, comme il le disait lui-même, un grand bouleversement des états.

Il était réservé à la ville de Douai, renommée par son attachement à l'Eglise, de former comme un boulevard avancé contre l'hérésie et d'arrêter les progrès de la réformation dans les Flandres.

Martin L'hermite devait un jour l'appeler *la place d'armes où sont les vertus et les lettres.* (1).

Les Echevins et Conseil de cette ville supplièrent donc l'Empereur Charles-Quint d'établir à Douai une *Etude générale et Université, où l'on apprendrait la langue Française sans aller aux pays infectés de l'hérésie.* Une enquête fut aussitôt ordonnée pour constater que l'Université trouverait maisons et autres lieux convenables pour Colléges et Pédagogies.

Un procès-verbal de cette enquête, faite par Georges de Temsike, délégué de l'Empereur, se voit aux archives de la ville de Douai (2). Il contient une description intéressante de la cité, dont la topographie à la même époque est reproduite assez fidèlement dans les plans qui accompagnent les diverses éditions de la *Description de la Belgique, par Loys Guiccardin,* le neveu du célèbre historien.

Ce procès-verbal rapporte que l'Envoyé de l'Empereur arriva le 7 février 1531 et dès le lendemain, alla visiter la ville, avec les Echevins et les six hommes, véritables édiles *chargés de soigner les ouvrages et les mises de la commune.*

On fit voir d'abord à M. de Temsike les forts, c'est-à dire les remparts avec leurs tours dont on voit encore ça et là quelques débris dans l'enceinte actuelle, les portes de St-Eloi (aujourd'hui de Paris), de Notre-Dame, Morel, d'Ocq, d'Esquerchin et d'Ar-

(1) Martin L'hermite; les Saints de Lille, Douai et Orchies, p. 615.

(2) Archives de la mairie de Douai. Layette 92e. Enquête du 7 février 1531: — Copie du mandement de l'empereur Charles-Quint, du 6 septembre 1534 au gouverneur de Flandre,

ras, un moulin à eau dans l'intérieur de la ville joignant la grande tour du Baille et les murailles à l'entrée du cours de la grande rivière appelée Lescarpe. Une partie des eaux entrait par trois bouches (1) (dont l'une a été supprimée depuis), tandis que le surplus coulait dans les fossés extérieurs jusqu'à la porte de sortie des eaux voisine du Temple.

Le jour suivant, on fit monter l'Envoyé de l'Empereur au Beffroi qui fait encore le plus bel ornement de la ville. De là, il vit le circuit et la situation de la place qui lui parut bien bonne, belle et forte, de bon air, nette, et propre à recevoir Colléges, Bourses et Pédagogies. Les Echevins lui montrèrent six Eglises paroissiales : St-Amé et St-Albin, sur la rive gauche de la Scarpe, St-Pierre, St-Jacques, St-Nicolas et Notre-Dame, sur la rive droite, dont deux collégiales, St-Amé et St-Pierre; deux couvents mendiants, Cordeliers et Jacobins et onze bonnes maisons appartenant aux Abbayes de St-Waast d'Arras, Marchiennes, Anchin, Hasnon, Flines, St-Amand, Mont St-Eloy, Hénin-Liétard, Vaucelles, Arouaise, Cisoing, Sin et l'Abbaye des prés. M. de Temsike trouva aussi plusieurs belles et larges rues, mais peu peuplées. Les Echevins firent remarquer combien ces rues étaient nettes et comment, au moyen des branches de la rivière qui coule devant et sous les maisons, on procurait un écoulement facile aux immondices. Enfin, ils ajoutèrent que la peste n'avait pas régné dans la ville depuis le siége de Tournai par les Anglais en 1513 et qu'on ne se rappelait pas quand elle avait existé auparavant. En disant cela, avaient-ils oublié les pestes de 874, de 1349 et de 1519? (2)

(1) Une de ces bouches s'appelait la Venteille des Hours. Hours est le non d'une famille citée dans l'ouvrage du docteur Escalier sur l'abbaye d'Anchin. François d'Hours de Bonnières, fut abbé de Femy, page 340 et s. Dans une sentence de 1345 (A. M. Layette 43e) on lit: «.... les venteilles d'en costé le foullenet que jadis tint wille des Liches as hours...»

(2) Souvenirs des habitants de Douai, page 456 et s.

Peut-être passèrent-ils rapidement sur ce point délicat, pour signaler pompeusement à l'attention de leur noble visiteur, les immenses constructions du clocher de St-Pierre auxquelles la commune devait contribuer pour vingt milliers de briques et vingt mortiers (1), le grand marché et étaple de blés où les grains étaient vendus et incontinent payés (2), voire même la place aux Moyes devant la commanderie des chevaliers de St-Jehan de Rhodes.

M. de Temsike fut enfin conduit à un splendide festin, en la halle, où l'on vit reluire l'argenterie de la ville dont un état détaillé est conservé aux archives.

Les Echevins étaient fiers à juste titre de leur Halle et de leur Beffroi qu'ils venaient de reconstruire à grands renforts d'impôts. (3) Cet édifice est représenté exactement et tel qu'il existait alors, dans un ouvrage intitulé *Histoire générale des Pays-Bas* (tome 2,) publié à Bruxelles, chez la veuve Foppens, en 1743.

Un siècle après la visite de M. de Temsike, la topographie de Douai était peu modifiée. L'enceinte était la même, c'est-à-dire à peu de chose près, ce qu'elle est de nos jours; toutefois, quelques rues auparavant désertes étaient peuplées et les communautés religieuses venues à la suite de l'Université avaient

(1) A. M. Layette 48, liasse 2e. Lettres de vente du 5 juin 1531.

(2) Cette place a été le théâtre des exécutions capitales.—Un nommé Etienne le Nicaisè, convaincu de fabrication de fausse monnaie, y a été bouilli en 1439. (A M. Cartulaire R, folio 32e). Les temps anciens ont été encore témoins d'autres exécutions aussi cruelles.

(3) Incendie du beffroi le 19 avril 1471. — A. M. Layette 67e liasse 2e lettres de Philippe duc de Bourgogne, du 16 juin 1464, autorisant un impôt pour reconstruire la halle. — Layette 67e, liasse 3e, lettre de Charles duc de Bourgogne du 23 octobre 1471, ayant le même objet.— Autres du 8 mai 1473. — Autres du 22 décembre 1475. — Autres de Marie duchesse de Bourgogne du 23 avril 1477.

élevé de divers côtés et principalement dans le quartier St-Jacques, de somptueux édifices qui se distinguaient au milieu de la verdure des jardins par leurs clochers et leurs pignons élevés.

Douai, au XVII[e] siècle, est fort bien connu par un plan publié vers 1649, dans l'ouvrage de Jean Blaew, d'Amsterdam, intitulé : *Novum et magnum theatrum urbium Belgiæ Regalis*. Ce plan, reproduit avec beaucoup d'habileté par M. Robaut, est remarquable par son exactitude et la netteté du dessin. Il donne la perspective cavalière, c'est-à-dire, comme on disait autrefois, la pourtraiture au naturel de la ville.

L'ouvrage de Jean Blaew a eu l'honneur mérité de plusieurs éditions, mais le même plan de Douai a toujours été réimprimé, avec la seule addition, dans les derniers temps, des travaux avancés de la place en dehors des fossés baignant la muraille de la grande enceinte.

On possède encore d'autres plans de Douai publiés à partir de 1576 dans la *Description des Pays-Bas de Loys Guiccardin* et de 1560 à 1580 dans le grand ouvrage de *Braunius* et *Hogenbergh*, intitulé *Civitates orbis terrarum ;* mais toutes ces productions sont fort inférieures à celles de Jean Blaew.

Pour les temps modernes, M. Robaut possède une collection précieuse et très-variée de dessins, qui ne laissera rien ignorer des agrandissements et des embellissements de la ville.

Malheureusement, il n'en est pas de même pour les temps antérieurs au XVI[e] siècle. L'art du graveur ne s'est pas exercé sur notre vieille cité et le temps et les guerres ont conspiré pour faire disparaître presqu'en totalité les traces de l'ancien Douai.

Il existe cependant des documents assez nombreux pour autoriser une restauration sérieuse de la topographie de notre ville à diverses époques. On les trouve principalement aux archives de l'Hôtel-de-Ville. Ils consistent en lettres, chartes, actes de vente et arrentements dont le patient et savant M. Guilmot a fait des extraits fort intéressants, analysés et publiés, en partie seulement, par M. Pilate-Prevot, sous le titre de Table chronologique et analytique des archives de la mairie de Douai, depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIIe (Adam d'Aubers, Douai, 1842). On peut encore recourir aux différentes pièces dont les inventaires ont été publiés par M. Brassart et à quelques titres de l'ancienne Cour des Comptes de Lille. MM. Grammaye et Wallez ont tenté aussi quelqnes essais sur la matière, mais leur autorité est souvent suspecte, parce qu'ils se sont trop livrés aux hypothèses, en suivant la tradition plutôt que les titres authentiques.

Il est vrai que ces titres manquent souvent ou ne satisfont pas à tous les désirs, surtout avant le XIe siècle, mais en procédant avec prudence, une restauration de l'ancien Douai ne manque pas encore de certitude.

II.

Etablissement de l'enceinte actuelle. Indications sommaires sur l'enceinte qui l'a précédée.

Tout d'abord, l'étude des titres fait ressortir deux phases importantes dans l'état de la ville antérieurement au XVIe siècle.

En effet, les murailles de cette époque circonscrivent deux vieilles enceintes concentriques qui marquent les agrandissements successifs de Douai. La plus étroite, est celle de St.-Amé, à laquelle on peut ajouter Douaieul, le quartier des Do-

minicains et le marché aux poissons. La seconde, est comprise entre l'enceinte primitive et celle du XVI[e] siècle; elle entourait déjà la ville à l'époque du grand incendie de 1170. Nous allons l'étudier en premier lieu, après avoir dit quelques mots sur la formation de l'enceinte actuelle, que l'on pourrait appeler celle de Charles-Quint, à cause des grands travaux que cet empereur y a fait faire et qui ont commencé à lui donner une importance sérieuse.

Lorsque M. de Temsike procédait à l'enquête pour l'érection de l'Université, la ville, dont on lui faisait embrasser l'étendue du haut du Beffroi, était encore bien mal fortifiée, malgré ses doubles fossés, puisque l'Empereur ordonna dans une visite qu'il fit des remparts le 28 novembre 1540 (1), qu'ils fussent élargis afin qu'un homme à cheval pût y monter. Le même empereur accordait, le 19 mai 1544 (2), un octroi à durer pendant trois ans, pour redresser la ruine de 2,000 pieds de murailles.

Tous ces murs avaient été élevés à la hâte pour soutenir les guerres de Flandre, comme nous l'apprend le Roi Charles dans des lettres vidimées, en 1322, par Pierre Remons de Rappestain, bailli d'Amiens (3), et dans d'autres lettres fort intéressantes du 2 octobre 1364 (4), écrites à l'occasion de la rançon du Roi Jean, fait prisonnier à la bataille de Poitiers.

Les constructions en grès se sont faites lentement et successivement. En 1405 (5), il n'y avait encore, entre les portes

(1) A. M. Layette 138[e]. Visite de toute la forteresse de la ville.

(2) A. M. Layette 60[e] liasse 2[e] Lettres du 19 mai 1544.

(3) A. M. Layette 66[e] liasse 1[re].

(4) A. M. Layette 66[e] liasse 1[re]. La ville de Douai avait deux otages en Angleterre et s'était engagée à payer 10,000 fr. pour la rançon du roi Jean. La ville de Lille avait été imposée pour 12,000 fr.

(5) A. M. Layette 67[e] liasse 2[e]. Lettres de Philippe de Bourgogne autorisant un emprunt de 5 à 6,000 francs.

St.-Eloy et Notre-Dame, que des palissades avec des murs en terre, et le duc Jean Sans-Peur, quoique prisant fort le travail du Beffroi, disait qu'il n'était pas tant profitable de travailler à cela qu'à la fortification de la ville. Cinq tours furent construites en cet endroit au moyen d'un emprunt autorisé par Lettres du Duc de Bourgogne du 6 mai 1440. La porte Notre-Dame ne fut édifiée qu'en 1453. Les murailles de la porte Notre-Dame à la porte Morelle, que l'on disait du Temple, ne furent faites en briques et en terre qu'en 1406 (1), et subirent plusieurs modifications de tracé qui dérangèrent deux fois l'établissement des Trinitaires jusqu'en 1603. Les murs voisins de la porte d'Ocre ont été établis en grès et en briques en 1409. Enfin, entre la porte d'Esquerchin et la porte d'Arras, les remparts, commencés en 1511 et 1512, n'ont été achevés qu'en 1558 (2).

Les travaux prescrits par Charles-Quint étaient d'autant plus opportuns que les murailles de l'ancienne enceinte, devenue insuffisante par l'extension que la ville avait prise depuis le XIII[e] siècle, commençaient à disparaître au milieu des maisons et des jardins. Les vieilles portes seules étaient debout, servant encore comme de témoins d'un âge écoulé et destinées au marteau des démolisseurs.

Il y avait trois siècles déjà que l'ancienne enceinte, écroulée de vétusté, avait fait l'objet d'un marché passé en l'an de l'Incarnation 1268, au mois d'avril, entre les Echevins et la famille Jakemon qui s'engageait à réparer la forteresse de la ville depuis la porte de Wez jusqu'à la porte St.-Nicolas et à refaire tous les murs à partir des fondations (3).

(1) A. M. Layette 166[e]. Lettres des Echevins de Douai du 11 juin 1406. —Vente par les Echevins du 2 février 1409.

(2) A. M. Layette 39 liasse 5[e]. Lettres des Echevins de Douai du mois d'avril 1558.

(3) A. M. Layette 138[e]

Cette enceinte dont l'assiette nous est entièrement révélée par différents titres de l'Hôtel-de-Ville, est encore en grande partie dessinée : 1° sur la rive gauche de la Scarpe, par le courant d'eau qui, se divisant au milieu de la fonderie de canons, se jette à droite dans le grand bras de la Scarpe aux moulins Carton et passant à gauche sous l'habitation du directeur de la Fonderie, puis sous la rue d'Arras, va se perdre dans la Scarpe en amont du pont de Tournai, après avoir décrit un circuit par le jardin des plantes, la rue d'Equerchin et le derrière des maisons de la rue du Bloc; 2° sur la rive droite de la Scarpe, par le fossé qui commence à la place St-Nicolas, longe la ruelle des Arbalétriers, passe sous la rue de Paris, reparait le long de la ruelle des Archers, traverse la rue, sous une voûte dite le pont des Récollets et se jette dans la Scarpe au-dessus du pont de Tournai, après avoir longé les rues des Fripiers, du Canteleu, de Jean-de-Gouy et des Chapelets.

Ces grandes lignes étant dessinées, nous allons pas à pas suivre l'enceinte, en commençant par la rive droite au moulin des Wez. Nous aurons, en cheminant, l'occasion de faire la description d'une partie intéressante de l'ancien Douai, sauf à la compléter plus tard par l'étude des rues et des monuments compris dans l'enceinte.

III.

Visite de la vieille enceinte et des rues adjacentes, sur les deux rives de la Scarpe.

Nous venons de dire que le fossé d'enceinte de la rive droite aboutissait à la Scarpe au-dessus du pont de Tournai. L'eau de ce fossé fait encore tourner les grandes roues du moulin des Wez autrefois propriété du Prévôt de la ville. Ce moulin tire son nom

d'un wez , gué (1) , ou abreuvoir qui se trouvait au confluent des deux cours d'eau.

A l'extrémité de la rue Notre-Dame des Wez, qui fait suite à la rue du Gouvernement, l'ancienne Rique rue, le fossé protégeait l'accès d'une porte s'ouvrant sur le marais Douaisien. La rue actuelle des Wez était un faubourg finissant à peu près à l'entrée de l'Abbaye-des-Prés. Plus loin, on voyait la place de Moyes (2) précédant l'enceinte circulaire du Temple composée d'un mur affectant la figure d'une ellipse et d'un fossé plein d'eau.

L'existence, au XIII[e] siècle, de la porte des Wez, est attestée par un acte d'arrentement du mois de juin 1252, au profit de Pierre de Hasnon , pour un demi marc par an (3). Aux termes de cet acte, les échevins reconnaissent que « Pierre de » Hasnon a prêté 50 sols parisis pour la maisoncelle de le » porte. »

Elle a été démolie vers 1550 , car les héritiers d'un nommé Adam Bonnenuyct disent à cette époque « qu'ils ont une maison séant au-devant de la chapelle de Notre-Dame-des-Wez , tenant naguères à l'ancienne muraille de laquelle depuis demy an encha Messieurs les six hommes ont fait démolir et les étoffes en procédant employé aux ouvrages de la ville (4). »

Ce dire est intéressant , par ce qu'il signale ce fait , confirmé par d'autres écrits , que les murs d'enceinte ont été démolis pour en utiliser les grès aux travaux de la ville et

(1) Wez, Wetz ou gué. en latin vadum et guadum.

(2) Moye, synonime de tas, amas, monceau. Ce lieu n'a pas changé de destination.

(3) A. M Cartulaire 88 , folio 34. Arrentemet de la porte des Weis.

(4) A. M. Layette 31[e] 2[e] liasse.

particulièrement au beffroi et au clocher de l'église Saint-Pierre. On s'explique ainsi facilement la disparition presque totale des vieux remparts.

La chapelle Notre-Dame et le Wez, qui en était voisin, ont donné leurs noms à la rue Notre-Dame-des-Wez.

« Cette chapelle, dit Martin L'hermite (1), se présentoit à tous ceux qui, du costé du Nord, mettoient le pied dans la ville ou en sortoient, lorsqu'elle bornoit son enceinte au canal des boucheries voisines jusqu'à l'an 1312. La chapelle de Notre-Dame-des-Wez s'ouvroit avec la porte joignant pour y accueillir d'entrée les pelerins leur instillant sa dévotion avec toutes les grâces du Ciel. »

A côté de cette nourriture spirituelle, la commune prévoyante avait établi au débouché de la rue des Chapelets, à côté des cabarets, au nombre desquels figurait celui de Tournay (2), une petite boucherie et un marché aux porées ou aux herbes, pareil à celui qui se tenait au dehors de la porte St-Nicolas, à l'opposite de la ville.

Le canal qui servait à l'assainissement de la petite boucherie existe encore.

De la porte des Wez, partait une muraille baignée par le cours d'eau qui coule entre la rue du Béguinage et celle des Chapelets. Elle se prolongeait jusqu'à la rue des Blancs-Mouchons, où l'on rencontrait une poterne s'ouvrant aussi sur le marais Douaisien.

La rue des Blancs-Mouchons s'appelait encore au XIVe. siècle, la rue d'Ainfroy, du nom d'un ancien échevin de la ville (3).

(1) Martin L'hermite. Les Saints de Lille, Douai et Orchies. page 352.

(2) A. M. Extraits de M. Guilmot. Le cabaret à l'enseigne de Tournay a donné son nom au pont voisin sur la Scarpe.

(3) A. M. Layette 286. Délibérations des administrateurs de l'hôpital Pilatois.

Sa dénomination moderne provient de l'enseigne des trois Mouchons-Blancs que portait une maison désignée dans un cartulaire de 1358 (1), comme *sise devant le Puch Philory et faisant touquet à la rue d'Ainfroy ;* c'est la première maison des numéros pairs faisant le coin de cette rue du côté de St-Pierre. La rue du Clocher-St-Pierre se nommait rue du Puch Philory.

Cette enseigne rappelle une expression populaire employée en certains pays pour faire une gageure. On promet un merle blanc pour le cas où l'on réussirait dans une chose impossible. Le mouchon ou moineau blanc est en effet une rareté qu'il ne faudrait pas s'engager trop témérairement à livrer. L'enseigne des trois Blancs-Mouchons n'existe plus, mais le dessin en a été conservé par M. Robaut dans sa collection inédite des anciennes enseignes de Douai.

A la poterne dont on vient de parler, on franchissait le fossé sur une planche nommée la planque amoureuse. Cette épithète idyllique vient sans doute de ce que cette ouverture écartée conduisait plus discrètement aux guinguettes établies dans le marais Douaisien, le long du faubourg qui porta successivement les noms de rues Vertes, des Boulloirs, des Salles de l'Université et en dernier lieu des Ecoles. C'était là en quelque sorte la porte du Pré-aux-Clercs.

Il est parlé de la planque amoureuse dans une sentence rendue le 7 octobre 1423, par Guillaume Mattre, lieutenant de la gouvernance de Douai, entre le prévôt de la ville et les échevins (2). Le sujet du procès était qu'un voleur ayant pris, chez un bourgeois, une somme de 366 pièces d'or, était allé les enfouir sur les crestes vers la poterne de la planque amoureuse que le prévôt prétendait lui appartenir. La

(1) A. M. Armoire 1re, liasse 11.
(2) A. M. Layette 44e liasse 2e. Layette 259e.

sentence fut rendue en faveur des échevins, parce qu'ils ont, dit le lieutenant, « mieux prouvé leurs droits que le prévôt. » Cette sentence est brève, mais les plaidoiries avaient été longues, car chaque partie avait exposé ses droits et produit pièces sur pièces afin de justifier ses prétentions à la justice et seigneurie haute, moyenne et basse sur les murs, crestes et fossés de la cité.

Plus tard, la ville fit usage de ses droits ainsi reconnus, en vendant, le 29 juillet 1502, une portion du warechais situé près de la planque amoureuse (1) ; mais elle fut de nouveau troublée dans sa jouissance par Messieurs du chapitre de St-Pierre dont l'enclos avait pour limite la muraille de la ville, depuis la poterne jusqu'à la porte de la Neuve-Ville (2). En 1503, les échevins et les six hommes, faisant démolir cette muraille pour en employer les pierres aux ouvrages de la ville, Messieurs de St-Pierre se présentèrent devant le lieutenant-général de la gouvernance, Guy, seigneur du Peynage, et en obtinrent une commission portant ordre à l'huissier Claude Landrieu de faire rétablir la muraille par les six hommes. Cette démarche fut la source d'une querelle terrible en laquelle on vit après les voies de fait, une signification portée à la requête du procureur de St-Pierre, aux six hommes, par Jean Willatte, notaire apostolique et impérial, parlant auxdits, par la fenêtre de la maison de ville, attendu que, le voyant venir, on avait fermé l'huis. L'année suivante, reprise des hostilités (3), les échevins pénètrent dans l'enclos en faisant trouer un vieux mur de pierres qui est de l'ancienne fermeté (enceinte) et font saisir pour dettes les meubles d'un chanoine; le chapitre forme opposition par

(1) A. M. Layette 29e liasse 3e.

(2) A. M. Layette 48e, liasse 3e.

(3) A. M. Layette 49e liasse 1re. Pièce de procédure.

voie de fait, on met en prison les opposants et l'official d'Arras excommunie les échevins. Le procès se termina par ordre du roi d'absoudre les magistrats municipaux.

Cette muraille litigieuse, cause de tant de requêtes et de combats dans lesquels se croisaient les armes spirituelles et temporelles, touchait à une porte située en deçà du pont St.-Jacques, appelée d'abord Baëllon, ensuite porte de la Neuve-Ville parce qu'elle conduisait de la Ville St.-Pierre à la Ville-Neuve ou paroisse St-Jacques; enfin, porte Jacqueme ou Jakeme, à cause de l'église de ce nom.

« La porte Baëllon ki siet sus le marais Douaisien a été otroiée au mois de juin 1292, le lendemain du jour de Saint Jean-Baptiste, pour 15 sols parisis de rente à Monart Boinebrocke (1). »

Le 20 septembre 1367, le chapitre de St.-Pierre « reconnaît l'arrentement fait à Jacquemart de Fiérin de la porte de la Neuve-Ville joignant aux murs de ladite ville, et tous autres héritages joignant à cette porte appartenant à eux et à leur église (2). »

Enfin, dans une liassse de procédure aux archives de l'Hôtel-de-Ville (3), il est dit que « Messieurs de St.-Pierre ont vendu, le 5 juin 1531, aux échevins, toute l'ancienne porte que l'on nommait la vielze porte St-Jacques, anchiennement nommée la porte de la Noefville, assise ci-devant sur le pont de la rue St -Jacques avec deux petites maisons audessous d'icelle porte à un lez et à l'aultre avec toutes matières de grez tant haut comme bas tenant là à la ruelle du Four-du-Chapitre. »

(1) A. M- Extrait du Cartulaire etc., etc., folio 36, 8e. Armoire 17e. Le mot baëllon semble venir du mot baille qui signifie ouverture.

(2) A. M. Layette 13e.

(3) A. M. Layette 48e liasse 3e.

Cette vente avait eu pour objet la réalisation des fonds nécessaires à la réédification du clocquier de St.-Pierre.

A partir de la porte St.-Jacques, la muraille s'inclinant vers le sud, aboutissait à la rue du Canteleux qui était fermée un peu au-delà de la rue des Fripiers par une porte dite du Canteleux.

La famille de Canteleu, qui donna son nom à ce quartier qu'elle habitait, a été célèbre dans l'histoire de Douai. En 1312, Sauwalle de Canteleu était échevin de la ville : son épitaphe se voyait autrefois derrière le maître autel de Notre-Dame. En 1446, Dallery, fils de Jean de Canteleu, était conseiller en cour laye.

Entre les portes St.-Jacques et du Canteleux, les crestes ont été occupées quelque temps par les archers de plaisance. En 1603, le séminaire de la Motte, dont une portion des bâtiments existe encore rue St.-Jacques, a été assis sur les vieilles murailles.

Dans un mémoire de 1365 (1), le prévôt nous fait savoir que le mur était déjà dégradé et que les manegliers (administrateurs) de Notre-Dame le démolissaient sans son congé pour en employer les pierres. La porte du Canteleux tombait elle-même en ruine en 1555 et l'on demandait aux six hommes de la faire démolir.

La rue du Prévôt, qui fait angle droit avec la rue des Cotteries (2), a reçu sans doute ce nom de son voisinage avec l'hôtel du prévôt de Douai qui occupait au XVe. siècle une partie de ce quartier, ainsi qu'il appert d'un chirographe (3)

(1) A. M. Layette 45e liasse 8e.

(2) Elle tient la place d'un étang qui s'étendait jusqu'à la maison des frères mineurs. Chasserel des rentes de l'hôpital St-Jean des Trouvés renouvelé en 1380. A. M. Layette 271.

(3) A. M. Layette 45e liasse 1re.

du 26 août 1441 par lequel « le procureur de haulte et noble Dame Madame Marie de Melun, Dame de Hordain et Marpont et Prevoste de Douai, donne à Derin Lefebvre et Jacquemart de Carnin, toute la basse justice de ladite prévosté de Douai, l'hostel et petites maisons y appendans, gardin, coulombier, les pourfits des crestes mouvants depuis le porte du Marchié jusques à le porte de Canteleu pour 6 ans en payant par chacun an la somme de 56 francs, 33 gros monnoie de Flandres, pour chacun franc, conditionné que ladite Dame, ses gens et officiers, aront l'entrée en le porte dudit hostel anveuc l'estable des chevaulx qui est entre les deux portes dudit hostel pour eux logier et leurs chevaulx touttefois qu'il leur plaira. »

La porte du Marché, dont il est fait mention dans cet acte, était située en deçà du pont des Récollets, ainsi nommé à cause des Récollets Wallons, dont la maison tenante à celle des Chartriers formait un faubourg entre le Canteleu et la porte du Marché. Elle est représentée avec la maison des Récollets Wallons sur un des panneaux du dyptique du Musée de Douai, décrit par M. le conseiller Cahier (1).

Il reste encore quelques vestiges de la muraille qui bordait le canal passant derrière les maisons du rang Est de la rue des Fripiers.

Cette rue paraît avoir toujours été destinée aux vieilleries, car si elle a porté quelque temps le nom de Dame Algus, la bienfaitrice des Chartriers, elle a été appelée avant et après rue des Viésiers (2).

(1) Mémoire de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts de Douai. Tom. IV, 2e série.

(2) A. M. Cartulaire L, folio 38e. Ces chon que les portes doivent à le vile.. d'une maison Baude Destrées en le rue dame Alguz, 1 fiertin.— Chirographe du 28 mai 1275. Layette 244e.

La porte du marché fermait la place de ce nom ; elle est aussi appelée Wakerece, dans un arrentement qui en a été fait au mois de septembre 1255 (1), au profit d'Aloul le Cambier. On apprend par le même acte, qu'il y avait au XIII[e] siècle des maisons attenantes à la porte, en dehors comme en dedans de la ville et que l'on entretenait la muraille avec grand soin. « Aloul le Cambier était tenu de mettre 50 lt. de parisis en esmindrement de le forterece. »

Dans un arrentement du 1[er] mars 1523, la porte Wakerece est nommée la viése porte Notre-Dame (2).

Sa démolition a suivi de près celle du Canteleu.

A partir du marché, le fossé n'est plus apparent dans tout son parcours le long de la rue de la Cuve-d'Or. Il a été vouté en partie en 1575 (3), avec la permission des Echevins, par Dominique Turpin, « en s'aidant de certain vieux mur et matériaux de grez tenant à ladite rivière et à la rue des Wantiers, ainsi que l'avaient fait précédemment Guillaume Hennebert et Pierre Varlet, brasseur. »

La ruelle des Archers, qui commence au pont des Récollets et débouche dans la rue de Paris, vis-à-vis la rue de la Comédie, occupe en grande partie l'ancien jardin des Archers qui avait été formé des crestes de l'ancienne muraille.

Les berceaux ou allées couvertes, où les archers du serment de St-Sébastien s'exerçaient au tir, sont figurés au plan de Blaew. On y arrivait par une porte donnant sur la rue au Cerf, aujourd'hui rue de Paris (4).

Cette rue, qui commençait à la place du Marché, était

(2) Cartulaire etc., etc.. folio 33, 8°. Armoire 17°.
(1) A. M. Layette 39°, liasse 1[re].
(2) A. M. Layette 39°, liasse 1[re].
(1) A. M. Layette 44°, prévôté. Dénombrement de la prévôté. 1683.

habitée par les Cahorsains (1), banquiers ou usuriers que l'on retrouvait dans toutes les villes de commerce et dont un de nos rois, envieux de leurs richesses, fit un jour justice si sommaire que le proverbe en est resté : « enlevé comme un Cahorsain », pour signifier un enlèvement prompt et entier. Tout porte à croire cependant, que ceux de Douai ont été respectés à raison d'un privilége douaisien qui s'opposait à toute confiscation (2).

La porte au Cherf a été donnée en arrentement, en décembre 1251, à Willaume de Goy (3). Deux siècles après, son existence est encore constatée par un acte fait après procès, le 28 juin 1434 (4), aux termes duqule Jehan d'Avalus, dit Lyonel, a vendu aux échevins de Douai, la maison et la porte qu'on dit porte au Cherf, séante en la ville de Douai. Cette maison avait un cerf pour enseigne.

Au-delà de la porte, le faubourg portait le nom de St-Eloi.

La rue du *Mez* ou *Mée* (5), où la Faculté des lettres à remplacé le Mont-de-Piété, et la rue des *Mouriers* (6) où se trouve le théâtre, rappellent par leurs noms anciens l'existence de jardins maraichers bordés de haies servant d'asile à de nombreuses troupes de mésanges.

La ruelle des Arbalétriers longe le fossé profond qui va de la place St.-Nicolas à la rue de Paris et tient, comme celle

(1) A. M. Registre, fol. 20. Le Cahorsin de la porte au Cerf ont presteit à le ville por le talle Jehan au cerf 8 jors devant l'issuo d'avril l'an 50 [2250] 45 lt de parisis.......etc.

(2) Sentence du 9 mai 1460. A. M. Reg. R fol 82 v°. arm. 17

(3) A. M. Cartulaire etc., etc., folio 34, armoire 17°

(4) A. M. Layette 132° liasse 40°.

(5) Le mesoyage est la culture qui se fait à la bèche. Meis, Mée, veulent dire métairie. Du latin messis, moisson.

(6) Mourier. est un des noms de la mésange à longue queue.

des Archers, la place des vieux murs (1). Dans quelques jardins on remarque des élévations de terrain qui sont les restes des crestes de la forteresse.

Dans l'origine, au lieu occupé par la place St.-Nicolas, une chapelle de ce nom avait été bâtie contre la muraille de la ville, auprès d'une poterne dont on a fait ensuite une porte s'ouvrant sur le marché aux herbes. Dans un *brief de l'eswart as porées*, ou règlement sur le marché aux herbes, du mois de mai 1265 (2), il est fait défense de vendre des herbes ailleurs que sur l'emplacement désigné *hors la porte St.-Nicolas.*

On a vu longtemps une jambe de force à l'entrée du cimetière St.-Nicolas et un gond de l'ancienne porte, dont Grammaye fait aussi mention.

La chapelle qui touchait au mur, comme celle de Notre-Dame-des-Wez, a été remplacée à une époque que l'on ne peut déterminer, par une église érigée en paroisse au mois de novembre 1223, sur les observations de Pontius, évêque d'Arras.

Depuis la rue Notre-Dame-des-Wés jusqu'à la place Saint-Nicolas, l'emplacement des vieux murs a été constamment indiqué par le courant d'eau qui servait de fossé de défense et que l'on a conservé pour l'assainissement de la ville et le service du moulin des Wéz. Ce guide fait maintenant presque entièrement défaut pour retrouver le prolongement de l'enceinte jusqu'à la Scarpe. Il n'y a plus rien d'apparent et cependant les titres nous donnent l'assurance que le mur et

(1) A. M. Cartulaire R, folio 162, armoire 17ᵉ. Le 18 sept. 1487; Maximilien confirme l'établissement de la confrérie des Arbalétriers, la plus ancienne de son comté de Flandre.

(2) A. M. Layette 134.

le fossé continuaient jusqu'à la hauteur du pont actuel dit des Augustins.

L'état des lieux a été grandement modifié à diverses époques.

Nous voyons aujourd'hui, à l'intérieur du rempart, dès l'entrée des eaux, une dérivation de la Scarpe qui longe la rue du Grand-Bail (1) et se bifurque près la rue des Maillets, de manière à fournir de l'eau d'un côté aux moulins et de l'autre au canal qui borde la ruelle des Archers. Il n'en était pas ainsi du temps des vieux murs. La dérivation commençait seulement en amont de l'écluse que traverse le pont des Augustins et venait presque en ligne droite rejoindre le fossé de la ruelle des Archers. Elle fournissait à gauche l'eau aux moulins St.-Nicolas et faisait ensuite marcher le moulin des Wez après avoir baigné les remparts de la rive droite.

En effet, dans un fragment de mémoire en date de 1555 (2), pour défendre certains droits du prévôt, on démontre que « pour bailler eauwe au moulin des Wés, l'on a été contraint de faire, au détriment des moulins St.-Nicolas une nouvelle entrée de rivière et planter des sœullets et planques de pierre travers la rivière venant desdits moulins de St.-Nicolas pour mieux oster leur eauwe. »

Les termes de ce mémoire demandent quelques éclaircissements que nous donnerons en traitant plus particulière-

(1) On a tort d'appeler cette rue le grand bail. Le bras de rivière qui s'appelait le grand bail était celui venant de l'ancien moulin à poudre à la fonderie. C'est ce que prouvent diverses pièces, au nombre desquelles une réponse faite le 18 juillet 1555 par le prevôt de Douai aux échevins, contient ce qui suit: «...... qu'au moulin de la Prairie-St Albin appartient certaine rivière et courant d'eau fluant du Grand-Bail, par dessous le pont de la vieille porte d'Arras, allant à la vieille porte d'Equerchin et au pont des Pierres.

(2) A. M. Layette 45e liasse 9e.

ment de la question des cours d'eau. Il suffit, pour le moment, de savoir que la dérivation nouvelle, dont parle le prévôt, n'a eu d'autre but que d'alimenter le moulin des Wez, et qu'elle a été faite à travers l'enceinte actuelle lorsque cette enceinte était déjà construite. On ne peut pas entendre autrement cette expression « nouvelle entrée de rivière. » Au surplus, il eût été déraisonnable d'éloigner la prise d'eau des anciens murs, avant d'être garanti par la nouvelle enceinte.

L'ancien fossé venant des Augustins et la nouvelle entrée de rivière, se voient à la fois sur les plans de Blaew et de Guiccardin et sur un croquis à la plume de la fin du XVI[e] siècle conservé aux archives de l'Hôtel-de-Ville (1).

Ces plans seraient suffisants pour faire connaître l'emplacement des vieux murs, si l'on n'était pas encore à même d'apercevoir quelques traces du fossé sous les dépendances de la maison de M. Panien du côté de la rue du Petit-Pont, qui représente le revers du fossé jusqu'à sa jonction avec la rue de la Vignette. La rue des Basses, ci-devant des Cordonnois, se rattachait à la rive gauche de la Scarpe par le ponchiel de Lannoy, de l'autre côté duquel on rencontrait immédiatement, et par conséquent sur le bord de la Scarpe, la porte de Lannoy, puis la rue de Lannoy que remplace à peu près aujourd'hui celle des Augustins.

La rue des Basses ne débouchait pas toutefois directement sur la Scarpe : le moulin le Quesne (2) y faisait obtacle ; la rue déviait à gauche et finissait au ponchiel de Lannoy dont nous venons de fixer la position en amont de l'écluse des Augustins. Ce petit pont touchait à la muraille qui fermait

(1) Layette 29[e].

(2) Appelé moulin Tauvoie, Tollevia.

l'entrée de la rivière aux bateaux et au-dessous de laquelle se trouvait une ventellerie règlant le cours des eaux soit pour la grande rivière, soit pour les moulins de St.-Nicolas et des Wez.

Cet ouvrage de ventellerie s'appelait *Baille* ou *Four des eauwes de Lannoy*. Il y avait de même, en avant des moulins de St-Nicolas, une voûte dans la muraille appelée *Ventelle* ou *Baille du four des eauwes*. On voit par là, que le mot *baille* est synonime d'ouverture et vient du mot latin *bajula*. Dans ses remarques sur le patois, § 129, le docteur Escalier rapporte qu'être accoucheuse, se disait, être baille, c'est-à-dire portière, celle qui ouvre à l'enfant la porte de la vie.

Dans un cartulaire de rentes héritières dues à la table des pauvres de l'église Notre-Dame de Douai, du mois de juin 1410, il est fait mention du *warescais qui va du baille du four des eauwes* (celui de St-Nicolas), *au baille de la rue de Lannoy et de la rue qui siet entre la porte St.-Nicolay et le ponchiel de Lannoy*, maintenant nommée rue des Basses.

Cet emplacement a été longtemps occupé par les archers de plaisance. Dans une liasse de procédure de 1665, on rappelle que ces archers avaient pris en arrentement un jardin situé sur les rejets de l'ancienne forteresse entre les portes de Lannoy et de St.-Nicolas. Plus tard, dans un avis des commissaires sur un autre procès de 1735 (1), il est question du terrain « où étaient ci-devant les anciennes murailles de la ville, nommé vulgairement le jardin des archers, contenant en longueur 260 pieds, joignant à l'héritage des Orphelins (dont la maison était à la vieille tour, en St.-Amé) et à la rue de la Vignette, fossé entre-deux. » On ajoute que ce terrain était fermé par des portes du côté des Augustins et du côté de St.-Nicolas.

(1) A. M. Layette 45e.

Revenons à la porte de Lannoy, aussi nommée l'Ausnoy, dans un ban des échevins du commencement du XIIIe siècle. Ce ban défend de faire aucune maison, dans les murs de la ville, qui ne soit couverte en tuiles (1).. « non plus dedans le fossé du four des aigues tout ensi comme il dure dusques à Canteleu et dedans l'Ausnoi ne peut-on, est-il dit encore, faire maison la en dedans se ele n'est couverte de tuile... »

Ces mots Lannoy et l'Ausnoi indiquent certainement le même lieu. On pourrait induire de cette variation dans la prononciation et l'orthographe, que la porte en question a pris son nom de la famille Lonoirs dont un des membres était échevin au XIIIe siècle, ainsi qu'il appert d'un titre du 31 décembre 1224 (2), ainsi conçu : « Nous Wistance de Neuville li jouvenes, Guys de Inchy, seigneur de Waencourt, Loeys de Andifer, chevaliers et Gerars Lonoirs et Jakes Esturions, Eskevins, disons.... » De même que l'on voit dans ce titre, côte à côte, les noms de Andifer et de Lonoirs, Echevins; de même on trouvait en St-Amé deux rues faisant angle droit et portant, l'une le nom d'Adinfer (d'Ainfroy), l'autre le nom de Launoy ou de Lannoy (3).

Grammaye, l'auteur des Antiquités du Brabant, dit aussi, que cette porte de Lannoy a reçu son nom d'un échevin de la ville et que la place qu'elle occupait en a conservé la dénomination. Aujourd'hui, tout souvenir de cette porte a

(1) A. M. Registre etc., etc., folio 12e.

(2) A. M. Cartulaire T, folio 25e.

(3) Dans une déclaration des héritages appartenant aux abbayes et église- en date de 1457, (armoire 1re, 10e liasse,) on indique comme étant de St-Amé les maisons de la rue d'Adinfer, et, comme étant de St-Nicolas celles situées entre la porte de Lannoy et le four des eaux de St-Nicolas.—Lannoy est encore compris dans la paroisse St-Nicolas, dans un projet d'enlèvement des boues de la ville de 1572 (armoire 1re 12e liasse).

disparu et son nom même est depuis longtemps tombé dans l'oubli. M. Wallez, dans ses notes sur Douai, suppose que la porte de Lannoy tirait son nom d'un château du faubourg dont on ignore, dit-il, la situation et qui paraîtrait avoir été placé à deux cents pas environ à gauche de l'entrée actuelle des eaux.

L'opinion de M. Wallez est le résultat d'une confusion pareille à celle qui tendrait à placer à Douai une porte dite du Chattel Guénois.

On a plusieurs fois écrit, qu'au XVIe siècle il existait encore dans cette ville une porte du Chattel Guénois conduisant à un château établi à Corbehem, appelé des Hunnois ou Rhunnois et par corruption Guennois.

Si cette porte avait réellement existé dans l'ancienne enceinte, l'état des lieux ne permettrait pas de lui assigner d'autre position que celle occupée soit par la porte St.-Nicolas, soit par la porte de Lannoy. Cependant, parmi les titres fort nombreux qui donnent, à différentes époques, la nomenclature de toutes les portes de la ville, il n'en est pas un où il soit fait mention du mot Guennois ou d'un équivalent. D'un autre côté, le seul auteur ancien qui parle du Chattel Gueunois, Grammaye, n'affirme pas que la porte du Chattel Guennois existait à Douai même, il dit seulement : « Il n'est pas hors de vraisemblance qu'un château ait été construit par les Huns et pour cela appelé autrefois Hunnois et à présent Guennois, nom que conserve une porte voisine et qu'une tour ait été construite par les Goths proche St.-Amé, nommée d'abord Vieux-Tudor et maintenant par corruption Vieille-Tour, d'autant plus que l'opinion commune, fondée sur la tradition, est que ces endroits furent habités par des géants .... »

Le château Gaunois étant connu à Corbehem, c'est en ce

lieu et non à Douai que l'on pouvait, au XVIe siècle, trouver encore la porte du Chattel Guennois.

Ce nom de Guennois, qui semble venir du celtique et indiquer un lieu marécageux, appartient encore à deux ponts situés près du marais de Wagnonville. Il est rappelé dans différentes pièces de procédure et notamment dans une enquête du 2 septembre 1614 (1), terminée le 10 novembre suivant, relative à l'échevinage de Douai et à la seigneurie et juridiction de Wagnonville.

Il n'est donc plus possible de confondre les portes du Chattel Guennois et de Lannoy.

Les vestiges de cette dernière ont totalement disparu avec l'établissement du couvent des Augustins. Néanmoins, il est certain qu'elle était fortifiée et qu'elle pouvait passer pour une sorte de château fort, faisant de ce côté de l'île St.-Amé, pendant à la vieille tour voisine du pont de la Massue.

Elle a laissé quelques souvenirs après sa destruction dont l'époque n'est pas connue.

On parle souvent dans les actes d'une maison de filles de folle vie (2), sous le nom d'Estuve du Fort-Huis, c'est-à-dire de la forte porte, ce qui s'applique bien à la porte de Lannoy.

Dans un cartulaire de 1358 (3), on lit : « que le tenement, nommé les Estuves du Fort-Huis, appartient à la ville, séans en ladite rue de Lannoy, tenant d'une part à la rivière de l'ancienne forteresse d'icelle ville et d'autre part à l'héritage de Louis Guy Wallet et qui fut paravant à feu Margot Caucheresse. »

(1) A. M. Layette 28e. et Layette 27e.

(2) Les archives de la Mairie, armoire 17e. Registre R, folio 39 v, renferment une pièce fort curieuse sur les droits et les devoirs du Roy des Ribaulx, sur le fû (fol) de St.-Pierre et le royne des fillettes.

(3) A. M. Layette 43e Chatelain. Pièce de procédure.

Par un acte du 16 mai 1509 (1) « Gilles Baudain vend à la ville une maison et jardin, sis en la rue de Lannoy, nommée les Estuves du Fort-Huis, tenant d'une part à l'héritage de la ville, autrefois à Laurent de le Grange, d'autre part à l'ancienne forteresse de la ville et aboutissant par derrière aux murs de la basse cour du château, » aujourd'hui la fonderie de canons.

Dans une autre pièce sans date, mais antérieure à 1568 (1), on voit que les échevins, trouvant de grands inconvénients à laisser les prisonniers dans la vieille tour, ont demandé l'autorisation au Roi de rapprocher les prisons de leur tribunal, c'est-à-dire de l'Hôtel-de-Ville rue du Pont-à-Mont, et proposé pour se procurer des fonds, de vendre la vieille tour et un lieu public dit le Fort-Huis qu'ils avaient acheté en 1509. La requête fut accordée, mais on ne vendit que l'estuve du Fort-Huis dont les souvenirs impurs furent effacés par les Augustins établis sur cet emplacement au XVIIIe siècle.

L'ancien état des lieux est décrit plus clairement encore dans un dénombrement de la prévôté du 23 janvier 1683 (3). Cet acte apprend que la porte de Lannoy était au bord de la rivière, que les estuves du Fort-Huis, devenues le couvent des Augustins, venaient ensuite et qu'une brasserie dite des Trois-Coquelets séparait ce couvent de l'ancien château proprement dit.

Au coin de la brasserie des Trois-Coquelets, il y avait en 1683, une petite ruelle de l'épaisseur de l'ancienne muraille

(1) A. M. Layette 30r.

(2) A. M. Layette 43e. Chatelain. Procédures entre les échevins et le procureur du roi du Bureau de finances de la généralité de Lille.

(3) A. M. Layette 44e.

par laquelle les arbalétriers de plaisance (1) allaient à leur jardin situé aux fossés du vieux château. La brasserie et les berceaux des Archers sont représentés sur le plan de Blaew.

Lorsque l'enceinte était complète, le rempart longeait donc la rue de Lannoy, depuis le four des eaux de Lannoy jusqu'aux murs du château qui se prolongeaient eux-mêmes, sans interruption, jusqu'au canal de la rue des Moudreurs ou du Vert-Bos. Ces remparts avaient pour fossé le bras de dérivation qui se bifurque au milieu de la fonderie de canons pour se jeter à droite dans la grande rivière et se joindre à gauche, un peu au-dessus de la ruelle des Moudreurs, au courant d'eau venant de l'ancien moulin à poudre à travers l'ancienne blanchisserie d'Arras.

La querelle longtemps pendante entre le prévôt et les échevins de Douai au sujet de leurs droits respectifs sur les anciennes murailles de la ville, a donné lieu à de nombreux mémoires souvent fastidieux, mais utiles à consulter pour rétablir l'ancienne topographie. Nous allons en faire usage en ce moment.

Dans une réplique des échevins de 1365 (2), le débat porte principalement sur un îlet qui fait aujourd'hui partie de la maison de M. Duquesne Carlos, rue de la Fonderie. Cet îlet était formé par les deux ruisseaux venant, l'un de la fonderie, l'autre de la blanchisserie d'Arras, vers les moulins des Moudreurs. Le prévôt avait fait percer la mu-

(1) M. Félix de Vigne, directeur de la Société royale des Beaux-Arts de Gand, a découvert en 1846, sur les murs d'une chapelle de Gand, une peinture à fresque représentant des arbalétriers de St.-Georges et de St-Sébastien, de la fin du XIIIe. siècle ou du commencement du XIVe. — Recherches historiques sur les costumes civils et militaires des ghildes et des corporations de métiers. — Gand, in-8°., 1847.

(2) A M Layette 45e., liasse 8e.

raille de la ville, auprès du château, et établi au-dessus du ruisseau une planche pour aller à la petite île. Les échevins soutiennent que le prévot n'avait pas ce droit, parce que l'îlet n'était pas de l'ancienne forteresse, mais en dehors, que la ville en jouissait de temps immémorial et que « Philippe d'Allenes qui fut bailli de Douai vint en la Halle requérir les échevins que tant qu'il demeurat en la basse cour (qui était du château, mais hors des murs), ils voulussent bien lui accorder la possession de ladite île. »

Il ressort de là, que la ville était complètement fermée depuis la porte de Lannoy jusqu'à la vieille porte d'Arras dont nous allons parler et que tous les terrains occupés actuellement par les cours et les bureaux de la Fonderie étaient vagues. Les bâtiments du Collège du Roi n'ont été élevés sur ces terrains, que lorsque la ville s'est étendue jusqu'à la porte actuelle d'Arras. La planche que M. le prévôt avait sans droit placée sur le ruisseau est devenue la rue de la Fonderie, en 1568 seulement (1). L'ilet a été vendu par la ville le 23 juin 1570 (2), à Adrien Taillant, charpentier, en ces termes : « Une portion de terre en forme d'îlette sise auprès de la vieille porte d'Arras,.... où il y a un courant d'eau venant des rivières qui passent dans le pourpris de la basse cour appliquée à usage de collège et qui coulent au moulin des Moudreurs et sous la vieille porte d'Arras. »

Jusqu'à l'ouverture de la rue de la Fonderie, la ruelle des Moudreurs, ou rue du Vert-bos, servait seule d'entrée au château, du côté de la rue d'Arras. En face du moulin, elle se divisait en deux branches, l'une allant vers Saint-Amé,

(1) A. M. Layette 31e., liasse 2e.
(2) A. M. Layette 38e.

qui subsiste seule, l'autre plus large allant droit à la grande porte du château en passant derrière la vieille maison à pignon sur rue qu'occupe le loueur des tréteaux pourle marché Saint-Amé.

Cette dernière voie, quoique fort étroite, doit cependant avoir servi le 15 mai 1501 (1), à l'entrée solennelle de la princesse Marguerite d'Autriche et de Bourgogne, duchesse douairière de Savoie « Les échevins, dit le procès-verbal de réception, après avoir complimenté la princesse, la menèrent au marché, à Deuwioel et jusqu'à la rue d'Arras, à l'entrée de la basse cour et là se mirent en rang jusqu'à ce qu'elle fut entrée en son logis. »

Le cours d'eau faisant tourner le moulin des Moudreurs était fermé comme la grande rivière, par une muraille sur une voute, qui a fait nommer le moulin, *molindinus sub muro*.

Dans un mémoire du prévôt de 1555 (2), il est rapporté que « les six hommes de la ville ont démoly certaine muraille qui était au-dessus de la ruielle des Moudreurs, travers toute la rivière deschendante auxdits moulins, contenant 40 ou 50 pieds pour le moins, en laquelle par deux ventelles y étant, n'y avait que 10 ou 12 pieds d'ouverture pour par icelle entrer l'eauwe aux bachinage des mollins. Le prévôt demande que l'on répare ladite muraille et clôture de l'entrée de ladite eauwe auxdits moulins des Moudreurs comme elle était auparavant du temps de l'ancienne forteresse. » Ces expressions donnent à entendre que l'ancienne muraille existait encore au XVIe siècle, au-dessus du moulin des Moudreurs.

Le mur tenait, tout auprès, aux ailerons de la porte

(1) A. M. Cartulaire R, folio 135, Armoire 17e.
(2) A. M. Liasse 45e. Liasse 2e.

d'Arras qui a été en usage jusqu'à la fin du XIII[e] siècle.

Cette porte a été arrentée en 1258 (1), avec obligation de mettre « en esmildrement d'icelle 20 lt. de parisis », ce qui prouve qu'on l'entretenait alors avec soin. Bien qu'elle ait été encore arrentée les 29 novembre 1418 et 4 mai 1451 (2), elle ne servait plus à ces époques de clôture à la ville, car en novembre 1320 (3), il y avait déjà une seconde porte d'Arras, ainsi qu'il résulte d'un acte par lequel « MM. de Saint-Amé ont donné pour 5 sols de rente à Jean le Monnars de Liches, une maison sise entre-deux portes d'Arras et tombant en ruines. »

Le 13 novembre 1528 (4), la vieille porte n'existait plus, attendu que par lettres datées de ce jour, « la ville a vendu à Bastien Gobert, mari et bail de Catherine Grégoire, sa femme, auparavant femme de Colart Havart et autrefois de Jean de Faumont, une petite portion de flégard contigue à leur maison, sise près du pont où était la vieille porte d'Arras tenant au mur et grébion de grès sur lequel ladite porte était assise vers la rivière. »

L'enceinte de la rivière gauche de la Scarpe se complétait par une muraille bordant le cours d'eau qui passe entre le jardin des plantes et la rue d Equerchin jusqu'à la hauteur de la rue des Vierges, oblique à droite pour traverser la rue d'Équerchin et se jette dans la Scarpe entre la rue de la Verte-Porte et le pont de Tournay, à peu près en face de l'ancien moulin des Wez.

Cette muraille n'avait primitivement que deux portes, l'une

[1] A. M. Cartulaire 22[e], folio 37[e]., armoire 17[e].
[2] A. M. Layette 38.
[3] A. M. Liasse 2[e]., armoire 1[er].
[4] A. M. Layette 38[e]

au bout de la rue d'Équerchin et portant ce nom, l'autre à l'extrémité de la rue de l'Estancq, entre le moulin de la Prairie et la grande riviére.

Une porte intermédiaire a été établie au pont de pierre, lorsque la vieille muraille ne servait plus à la défense.

La porte et la rue d'Équerchin tirent leur nom du village d'Équerchin situé à 5 kilomètres de Douai. (1)

La porte a été donnée en arrentement en juillet 1254 (2), à Me Gomeiz le Miclet et à ses héritiers pour un demi marc d'argent.

Son emplacement est désigné dans l'acte suivant : (3) « Vente du 5 octobre 1532, par la ville à Jacques de Crouy, mercier, d'une portion de terre sur laquelle était assisse l'ancienne muraille de grès de la ville naguère démolie séant à front de rue et tenant à l'anciene porte d'Équerchin aussi présentement démolie, allant en longueur jusqu'à l'héritage de l'abbé Dhénin. »

Le refuge de l'Abbaye d'Hénin était situé rue des Vierges, entre la rue d'Equerchin et le couvent de Sainte-Catherine-de-Sienne.

La porte d'Equerchin était donc placée en travers de la rue de ce nom, au-delà de la rue des Vierges et en deça de la rue du Bloc.

(1) Equerchin ou Esquerchin dérivaison de Skelcinium, en celtique clos de grés ou de pierres, d'après l'auteur de la notice historique sur la ville de Douai et ses alentours.—Il est traduit par Quercu-Cincti dans le Hierogazophylacium Belgicum, publié à Douai en 1628.

(2) A. M. Cartulaire 22, folio 34e armoire 17e.

(3) A. M. Layette 259e.

Dans une information de 1564 (Layette 261e), on lit qu'un nommé Jacques Lescailliet, bourgeois, a demeuré en certaine maison appelée la thurie séant et tenant la viese porte d'Esquerchin. Cette tuerie était celle des bestiaux dont les viandes devaient être servies sur la table des comtes de Flandres, et des gens ayant bouche à leur cour quand ils venaient dans leur château.

Elle a été démolie à la fin du XVe siècle. Les crestes de la forteresse avaient été vendues en 1432 (1), parce que la construction du rempart au-delà de Saint-Albin venait de les rendre inutiles. L'agrandissement de ce côté date du XIVe siècle. On trouve en effet, à la date du 3 juillet 1384, la vente « par Jehan Descaillon, bourgeois de Douai, d'une pièce de terre sise entre-deux portes d'Equerchin, joignant à la forteresse de la ville. »

L'abandon des vieux murs est constaté par un premier acte du 14 janvier 1404 et par un autre du 19 décembre 1432 (2), aux termes duquel « Jehan Lefellier, bourgeois de Douai, vend à Bertoul du Mont, vigneron (3), les crestes de la ville depuis l'ancienne porte d'Equerchin, jusqu'au moulin de la Prairie. »

Ces crestes étaient situées derrière les maisons du rang sud de la rue du Bloc. La propriété de Bertoul du Mont comprenait encore « un Warequaix séant auprès le porte du pont de pierre par de dans l'ancienne forteresse et l'héritage du nommé Bertoul du Mont. » (4)

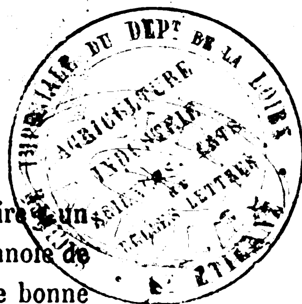
La porte du Pont de Pierre située à l'extrémité de la rue des Pierres, en deçà du canal passant à la Prairie, ne faisait pas, comme nous l'avons fait observer, partie de l'ancienne forteresse. Elle prenait son nom d'un pont de pierres bâti en cet endroit vers le XVe siècle pour aller à Saint-Albin et relevé en 1539 par Nicolas Lalleame, bourgeois de Douai,

(1) A. M. Layettte 79e.

(2) A M. Layette 132e, liasse 40e.

(3) Cette qualification de vigneron pourrait faire croire qu'il y avait des vignobles à Douai. On voyait bien dans cette ville quelques vertes treilles, mais les vignerons douaisiens avaient pour spécialité de déguster les vins de Bordelais et d'Auxerrois qui étaient les plus en faveur.

(4) A M. Layette 39e, liasse 1re. Chirographe du 29 août 1430.



en exécution d'un contrat portant obligation de faire un certain édifice jusqu'à la somme de 500 livres monnoie de France et en outre de relever le pont de pierres de bonne maçonnerie (1). »

Cette porte ne figure dans aucun des arrentements du XIIIe. siècle et dans aucun des procès pendants entre la ville et le prévôt du XIVe. et du XVe. siècle. Ainsi, dans une sentence rendue par les échevins de Douai, le 14 juin 1345 (2), entre le prévôt et le chatelain, au sujet de leurs droits et prérogatives, on lit : « Que le prévôt demande le mur, du jardin du chastel jusques à la porte de Lannoy, jusques à la porte Saint-Nicolay, de là à la porte au Cerf, de la porte au Cerf à la porte du Marché, à la porte du Canteleux, à la porte de la Nœfville, à la porte des Wez, de là à la porte de l'Estanque et jusques au neuf moulin (celui de la Prairie). » Plus loin, le prévôt demande « les murs depuis ledit moulin jusques à à la porte d'Equerchin et d'icelle porte à celle d'Arras. »

Dans ce dénombrement, il n'est question ni de la porte du Pont de Pierres; ni de la poterne amoureuse. L'omission de cette poterne dont l'existence est pourtant certaine, permet de supposer qu'en dedans du pont de pierres il y avait égalemet une poterne, d'autant que le Champ-Fleury se serait trouvé sans cela privé d'une issue directe vers la ville, lors de la fondation de l'abbaye, en 1258 (3).

Martin L'hermitte décrit ainsi l'aspect de ces environs : « Le lieu, dit-il, où fut fondée l'Abbaye-des-Prez se nommoit

(1) A M. Layette 31e, liasse 2e.

(2) A M. Layette 43e.

(3) A M. Liasse 11e, armoire 1re. Lettres des doyen et chapitre de St-Amé, de 1245, qui établissent une paroisse à Camp Flori, pour les béguines dudit lieu. — Même liasse. Cartulaire de la maison des béguines du Camp Flori.

le Champ-Fleury, hors la ville qui freschement aggrandie bornoit son enceinte par le coulant du séminaire du Roy près de la chapelle des Wez. Ces flenrs estoient les délices de Douai, qui sortoit de ses portes pour se promener en saison par l'émail de ces prairies. Chose étrange! Où le monde se couronnoit de roses, trois filles dévotes d'un honneste bourgeois de la ville conspirent à y moissonner les espines de pénitence. Elles avaient nom Saintes, Russelle, Fulcède, de Hala estoit le surnom de famille, rare trinité de sœurs d'un cœur et d'un esprit divin, qui leur suggéra de choisir là une petite maison que la libéralité de quelques bourgeois leur donna, et dédier les travaux de leurs mains à Dieu et à sa Mère. L'accord fut tel que le lieu devint plus fleurissant (*sic*) en plaisirs célestes et en vertus qu'il n'avoit porté de boutons au printemps. La fontaine et les jardins, où la jeunesse prenoit ses esbats et menoit le bal servoient aux vierges d'escaliers pour eslever leurs pensées au ciel et y loger leurs affections chastes. »

La porte de l'Estancq se trouvait à l'extrémité de la rue Saint-Julien en deçà du cours d'eau venant du moulin de la Prairie. Elle figure dans les titres les plus anciens; Grammaye l'appelle en latin : *Porta Catharactœ*. Son nom dérive du celtique *Stanc*, *Stancq*, qui veut dire amas d'eau retenue. Cette étymologie s'accorde exactement avec l'état des lieux. Il y avait en effet, à cet endroit, un marais qui n'a été desséché que fort tard. La prairie Saint-Albin n'était elle même qu'un vaste marécage.

Le mot Stancq est souvent employé dans les actes. Le 3 décembre 1364 (1), Eustache, abbé de St.-Waast d'Arras, transigeant avec les échevins de Douai, « s'oblige envers

(1) A M. Cartulaire T, folio 41r, v°.

eux à tenir trois ventelles ouvertes à vent et à eau de ses moulins de Biach et qui font estancq à la rivière qui vient d'Arras. » Dans un ban des échevins du 6 mars 1440 (1), il est fait défense aux tanneurs de « pratiquer estacquemens en la rivière. »

Cette porte aurait encore existé au XVIe siècle, suivant lettres des échevins du 12 mai 1556 (2).

La muraille de la rive gauche de la Scarqe était reliée à celle de la rive droite par une porte composée de deux arches au-dessus de la rivière et nommée porte des Arcs. Une construction semblable existait à Tournay, à la sortie des eaux de l'Escaut, et portait le même nom. On donnait également le nom d'arcs ou arcs aux ponts de Vitry (3).

Il est fait mention de la porte de sortie des eaux dans l'arrentement du 20 décembre 1430 (4), « d'une ruelle en la paroisse St.-Aubin, au lieu dit la fontaine au huvet, tenant aux murs de l'ancienne forteresse de la ville près la porte aux Arcs. » M. Guilmot fait observer que la fontaine au huvet était située au bout de la rue Verte Porte et que la porte aux Arcs placée sur la Scarpe, liait ensemble les murs de la ville, savoir, ceux de la rue des Wez, derrière la maison du sieur Deloffre, et ceux venant de la porte de l'Estancq et du moulin de la Prairie, en sorte que la ruelle arrentée avait son entrée rue du Gros Sommier.

Les arcs servaient de passage aux bateaux ou *nés escarpoises* qui ne remontaient pas au-dessus de Douai, puisque la rivière était fermée à la porte de Lannoy, comme nous

(1) A M. Cartulaire R, folio 37r, armoire 17e.

(2) A M. Layette 31e, liasse 2e.

(3) A M. Layette 330e. Bail en parchemin du 1er octobre 1387.

(4) A M. Layette 38e.

l'avons vu, par un mur et une ventellerie destinée à régler les eaux entre les moulins de la ville.

Un ban sur le *raimme* ou menu bois, publié en 1229, « défendait d'amener dedans les ares plus de deux nés escarpoises à la fois avec leurs allevioires et d'y demeurer plus de trois jours (1). »

L'exécution de cette ordonnance et d'autres semblables concernant la police des eaux dans l'intérieur de la ville (2), a forcé les marinies à établir leurs demeures dans le faubourg auquel on a donné le nom de rue basse des Navieurs (3) avant celui de rue des Potiers.

Les marchandises se déchargeaient sur la place du Rivage ou dans les magasins établis sur la rive gauche de la Scarpe entre le pont du Rivage et celui de la Massue, ou à le Leigne. Les greniers à l'ancre se trouvaient en face de la fontaine du Rivage, tenant à la maison du Constantin, l'ancien Refuge de Marchiennes (4).

(1) A M. Cartulaire L, folio 61°. Et ke on n'amene dedans les ars ke deux nès escarpoises au cop pour carkier et leurs alevioirs l allége sl avec....

(2) A M. Cartulaire T, folio 13°. Lettres par lesquelles Thomas, comte de Flandre et de Hainaut, et Jeanne, son épouse, donnent à la ville de Douai le cours de la Scarpe. Mai 1241. « Et sciendum est quod in aqua et riveria que portat navigium in villa Duacensi habet jus et franchisiam usque ad locum qui vulgariter dicitur au Keviron... » C'est en vertu de ces lettres que les échevins avaient la police de la Scarpe.

(3) A M. Layette 88°. Elle est appelée basse rue Saint-Albin, dans un arrentement du 6 mai 1572.

(4) A M. Layette 134°. Chirographe du 28 avril 1460. Cession de droits successifs dans lesquels sont compris les greniers à l'ancre. — Cartulaire L, folio 61°, armoire 17°. Ban qui défend de battre dras sur les degrés de la fontaine sur le rivage... etc.

IV.

Recherches sur l'époque à laquelle on doit faire remonter la construction de la vieille enceinte.

Nous sommes arrivés tout-à-l'heure au terme de notre course, en face du moulin des Wez, qui nous avait servi de point de départ pour notre étude des vieux murs.

L'enceinte parcourue avait environ 2,500 mètres de circuit et affectait la forme d'une porte à plein cintre dont le seuil serait formé par la muraille joignant la porte d'Arras au moulin de la Prairie.

Si l'on considère le cours normal de la Scarpe, il est évident que le fossé des vieux murs est artificiel et le résultat d'un plan préconçu; mais il existe bien des doutes sur l'époque à laquelle cette grande construction a été entreprise. Il n'y a plus de titres authentiques pour résoudre la question, et tout ce que l'on peut faire, c'est d'essayer de jeter un peu de lumière sur ce sujet par quelques rapprochements historiques.

Nous avons déjà vu que l'enceinte avait besoin, en 1268, de grandes réparations, et qu'à cette date les échevins de la ville avaient passé un marché avec la famille Jakemon, qui s'était engagée, pour un prix déterminé, à réparer la forteresse de la ville, depuis la porte des Wez jusqu'à la porte Saint-Nicolas, et à refaire tous les murs à partir des fondations.

En 1225, l'évêque Pontius Pierre, érigeant la chapelle St.-Jacques en paroissiale, dit en s'exprimant sur l'étendue de la paroisee: « Telle qu'elle s'étend en totalité hors des murs de Douai, savoir depuis le fossé qui sépare le marais Douai-

sien de la terre sèche, avec tout le faubourg des Wez, jusques aux paroisses de St.-Albin et de Wasières (1). »

Le même évêque, trois ans après, donnant un pareil titre à la chapelle St.-Nicolas, se sert de ces termes : « La chapelle de St.-Nicolas à la poterne. »

Un de ses successeurs, à la prière du doyen et des chanoines de St.-Pierre, érigea aussi en 1256, la chapelle Notre-Dame en paroissiale, afin que ceux qui habitaient hors des murs, ou portes du Marché et de Canteleu, puissent recevoir les sacrements avec plus de facilité (2).

Ces trois actes prouvent que les faubourgs étaient déjà fort importants au commencement du XIIIe. siècle. On avait promptement oublié les désastres causés par l'incendie des kalendes de l'an 1170. Une population industrieuse, composée de fabricants de bure et d'autres étoffes grossières, de tanneurs, de maréchaux et d'agriculteurs chassés de la vieille enceinte, avait envahi le marais Douaisien et y jetait les fondements de la Ville Neuve, que les écoles devaient bientôt animer et enrichir encore.

Le dernier titre authentique de nature à donner quelques renseignements sur l'âge de l'enceinte, est daté de 1097. Lambert, évêque d'Arras, sur la demande que lui en avait faite Valter, châtelain de Douai, confirme l'église St.-Albin, en la désignant ainsi : « Ecclesia S.-Albini in extremo me-

(1) Extrait des lettres de l'évêqué Pierre : Sicut totaliter extra muros Duacenses adjacet scilicet a fossato quod dividit mariscum Duacense a sicca terra cum toto suburbio vadorum usque parochiam S. Albini et de Wasieres.

Ce titre et les suivants se trouvent dans Buzelin on dans Grammaye.

(2) A M. Armoire 1re, liasse 10e. Lettres en latin de Jacques, évêque d'Arras, approuvant l'érection de l'église Notre-Dame à Douai, en paroisse, faite par les prévôt, doyen et chapitre de l'église collégiale de St-Pierre du mois de février 1257.

morati Castri quasi suburbio sita. » De là, il résulte qu'à la fin du XI[e] siècle, St.-Albin n'était qu'un faubourg et que la ville était déjà fermée des murs dont nous avons décrit le contour sur la rive gauche de la Scarpe.

La paroisse St.-Pierre, dont nous venons d'indiquer les démembrements successifs au XIII[e] siècle, avait acquis depuis longtemps une grande importance. Si l'on n'est pas certain de l'époque de sa fondation, que les uns font remonter au milieu du VII[e] siècle, en l'attribuant à saint Aubert, évêque d'Arras, il n'est pas douteux qu'elle a été érigée en collégiale en 1012, et que l'ancien chœur, commencé en 1105 par Robert de Jérusalem, a été fini en 1112, par Baudoin à la Hache, son successeur; d'où l'on peut conclure que tout le quartier appelé la ville St.-Pierre, a dû constituer une partie notable de la cité dès le X[e] siècle au plus tard.

Maintenant, si nous nous en rapportons aux écrivains anciens qui nous ont donné plutôt la légende que l'histoire du pays, nous trouvons que l'enceinte en question aurait été projetée par le duc Adalbald et construite en partie par son frère Archenald ou Erquenuald, dans le cours du VII[e]. siècle.

Voici comment s'exprime à cet égard Martin L hermite: « Le roy Dagobert venoit de tenir sur les fonts du baptême Eusébia, troisième enfant d'Adalbalde et de son épouse Rictrude; en 643, le Duc communiqua au Roi ses hauts desseins de rebâtir le château de Douay en forme de ville et d'y dresser une belle église à Notre-Dame. Son frère Erquenualde, grand maître du palais, avait le même désir de conférer et bailler ses thrésors à cette entreprise de gloire. On concoit donc une grande idée, l'assiette commode avec un peu de pante sur la rive de l'Ecarpe, pour y dresser l'église magnifique de la Reyne des anges... le chasteau redressé au midy et

environné avec l'église d'un bras de fleuve en forme d'isle. La contrée qu'on appelle vieux Douai enfermée au delà de l'eau par l'enceinte d'une muraille, laissant une estendue comme de faubourg au long de la rivière vers l'église nommée à présent de St.-Albin. C'estoit un dessin royal et plein d'espérance d'allécher à ceste belle demeure les voisins et les bourgeois de Lambres, qui pour lors estoit la principale place d'Ostrevand, et d'attirer dans la nouvelle ville, munie d'un chasteau, tout le traffic d'Arthois avec la Flandre, ce qui a réussi à merveilles. Le saint duc met icy la première pierre et recommande l'exécution à son très-généreux frère, qui estoit capable de la mettre à chef. »

L'enthousiaste légendaire ne fait pas connaître où il a puisé ces détails sur la restauration du château de Douai, mais il est généralement bien informé des origines ecclésiastiques de la contrée et l'histoire générale contribue à donner quelque créance à son récit. En effet, Dagobert protégeait les arts et l'on sait que de nombreux édifices religieux, parmi lesquels on compte l'abbaye de Saint-Denis, furent fondés de son temps et richement dotés par les princes. Il pouvait donc entrer dans ses plans d'encourager la restauration de Douai, en même temps qu'il était politique de sa part d'honorer de son patronage le duc Adalbald qui devait bientôt combattre pour lui en Aquitaine et contribuer à la soumission au moins momentanée des chefs Vascons (636).

Grammaye rapporte encore, d'après un ancien manuscrit de Saint-Amé, « qu'en l'an 665, Archinoald avec son frère Adalbald père de saint Maurand releva le château de Douai et au dessous de ce château l'église Notre-Dame qui existait déjà depuis longtemps. » Il ajoute que suivant un manuscrit de Marchiennes..... « après la mort d'Adalbald, Archenald,

majordome du roi Dagobert, entra en possession du château de Douai qu'il releva et construisit au dedans l'église Notre-Dame qui s'appelle aujourd'hui Saint-Amé. »

Buzelin a extrait le même fait des manuscrits de Marchiennes qui sont peut-être les mêmes qu'a vus Grammaye.

Il est donc permis de croire que le VIIe siècle a vu projeter et commencer cette enceinte de murs que la population a franchi dès le XIe siècle du côté de Saint-Albin et au XIIIe du côté de Saint-Jacques et de Notre-Dame.

Il serait injuste de refuser au duc Adalbald l'honneur d'avoir conçu le plan entier de Douai, car si l'on retranchait des projets de ce prince la clôture de la rive droite de la Scarpe, on les réduirait à si peu de chose qu'ils ne seraient plus de nature à satisfaire l'ambition d'un seigneur qui comptait parmi les premiers de la cour du roi de France (1).

Georges Colvenère, prévôt de saint Pierre (2), semble cependant contredire Grammaye et Martin l'Hermitte, en assignant une date plus récente à la reconstruction de Douai qu'il attribue à deux comtes de Flandre. Baudoin II dit le Chauve, en 878, aurait commencé l'enceinte et son fils Arnould Ier. dit le Vieux, l'aurait achevée au commencement du Xe siècle. Mais cette opinion peut se concilier facilement avec ce qui est écrit des projets d'Adalbald; car la ville a été assez souvent ruinée par les guerres, pour que les comtes Baudoin et Arnould aient dû restaurer l'œuvre d'Adalbald et de son frère.

(1) Il ne faut pas perdre de vue que tous les points de l'enceinte se relient entre eux exactement et de manière à former un tout indivisible. Voir le plan.

(2) Buzelin. Ann. Gall. Fl.

V.

Origine et premiers agrandissements de la ville.

Il est fort difficile de rétablir la physionomie de Douai antérieurement au VII[e] siècle, au moyen des auteurs qui ont traité des origines de la ville.

On peut en juger par quelques passages tirés de Grammaye (1).

Tudimer, dit-il, roi des ostregoths, fils de Valamir, maître de l'Ostrevant vers 462, aurait construit sur les bords de la Scarpe, une tour nommée Tudor ; puis les Goths auraient élevé au même lieu une autre tour du même nom qui aurait été détruite vers 530, lorsque les Goths furent chassés par les Francs. Le château de Douai serait ensuite resté dans l'oubli, à côté de Lambres, premier pagus d'Ostrevant, jusqu'à ce que vers 665, Archinoald et Adalbald son frère, formèrent le dessein de rétablir le château de Douai et une église voisine consacrée depuis longtemps sous le vocable de Notre-Dame.

Grammaye conjecture ensuite, que Douai fit partie des biens donnés par saint Maurand au monastère de Broyle et que le château fut possédé par les princes d'Ostrevant, à titre d'avoués des moines.

Les hommes des moines habitaient l'enceinte de Saint-Amé, ou plutôt une partie seulement de cette enceinte, tandis que les Bourgeois habitaient la terre du côté de Saint-Albin et un lieu appelé *Treile* composé d'îles dans l'une desquelles se trouvait le chatel bourgeois.

(1) Grammaye. Flandre française, Douai, page 201 et suivantes.

Grammaye, sans dire quelles pouvaient être ces îles qu'il suppose au nombre de trois, ajoute que le chatel bourgeois a été selon toute apparence détruit durant la guerre qui s'éleva entre les comtes de Flandres et de Hainaut, vers l'an 1070.

Cet écrivain n'apporte donc que des lumières bien douteuses sur la question.

M. Wallez qui l'a commenté ne semble pas plus heureux. Il s'est complu dans un travail plus subtile que solide, à trouver dans chaque cours d'eau de la Scarpe un signe des agrandissements successifs. Il est ainsi parvenu à compter cinq enceintes depuis la formation de l'île Saint-Amé, jusqu'à l'époque actuelle.

Il y a là évidemment exagération, car tout les cours d'eau qui traversent la ville n'ont pas servi de fossés de défense. J'ai déjà rapporté que le canal qui s'appelle aujourd'hui le grand Bail, a été creusé au XVI[e] siècle, pour donner plus d'eau au moulin des Wez. D'un autre côté, le canal de la rue des Foulons n'a jamais servi qu'au lavage des laines. Il ne reste plus, comme pouvant représenter des fossés de défense, que le canal partant de l'extrémité de la rue de la Cloche pour rejoindre la grande rivière auprès du moulin Taquet, un peu au-dessous de la place du Rivage, et en second lieu, le cours d'eau qui enveloppe le Marché aux Poissons et une partie du terrain des Dominicains.

Le premier canal affecte la même direction que le fossé de l'enceinte encore en usage au XII[e] siècle, dans lequel il est inscrit. Il forme deux angles assez réguliers pour n'être point le fait du courant naturel de l'eau et qui s'expliquent parfaitement dans un système de défense. Il entoure ce qu'on appelle Douayeul ou le vieux Douai.

Le second canal présente cette particularité, que dans les temps primitifs il partait non pas, comme aujourd'hui, des

moulins Saint-Nicolas, mais de la grande rivière même, un peu au-dessus des bâtiments clostraux des Dominicains, comme l'indiquent les plans de Blaew et de Guiccardin. L'enceinte demi-circulaire qu'il formait (1) a contenu le chatel Bourgeois dont il sera parlé plus tard.

Ces deux ilôts sont ceux dont parle Grammaye et c'est le dernier sans doute auquel on doit donner le nom de *Treile*. En effet, si *Treile* peut dériver du latin *tres insulas,* il peut avec autant de raison être formé des deux mots celtiques *tro* autour et *liv* rivière, c'est-à-dire *entouré d'eau* (1). Un motif déterminant pour admettre de préférence cette dernière étymologie, c'est qu'il ne serait pas possible de trouver les trois îles que les bourgeois auraient habitées en dehors de Saint-Amé et du vieux Douai.

Rien ne prouve que le vieux Douai et le chatel Bourgeois aient été entourés de murs. On pourrait même conclure le contraire des mémoires nombreux rédigés dans le cours des XIVe XVe et XVIe siècles par le prévôt et les échevins au sujet de leurs droits respectifs sur les anciens murs de la ville. Dans ces mémoires, les contestations roulent sans cesse et exclusivement sur les vieux murs de pierre mis hors d'usage vers le XVIe siècle et sur les crestes de la vieille tour. L'absence des murailles n'exclut pas au surplus les autres moyens de défense, tels qu'une levée de terre hérissée de pieux, ce qui était fort en usage à l'origine des châteaux féodaux, surtout lorsque l'enceinte était, comme à Douai, protégée par une eau profonde et abondante. Cette absence de murs est même un signe d'antiquité qui aide à reconnaître le Douai primitif dans ces trois sortes d'ilots que nous nommons Saint-Amé, Douayeul et le chatel Bourgeois.

(1) La rue de la Cloris ou Claurie, dont le nom semble indiquer une clôture, suit la courbe formée par ce canal.

(2) Bullet. Mémoires sur la langue celtique.

VI.

La vieille Tour, le Château, l'Eglise St.-Amé et le Chatel bourgeois.

Quatre monuments importants de l'ancienne ville doivent occuper notre attention, ce sont : la vieille Tour, le Château, l'église Saint-Amé et le chatel Bourgeois.

La vieille Tour, à laquelle les chroniqueurs ont donné le nom de *Tudor*, que l'on a quelquefois appelée la T*our des Creux* et que les titres de l'Hôtel-de-Ville nomment toujours *vieze Tour*, est un ancien donjon dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques murs écroulés et des galeries défoncées, sur une éminence ou motte située au point de jonction de la Scarpe et du canal des Moudreurs, devant le pont de la Massue, l'ancien pont *à le leigne*, c'est-à-dire le pont de bois (1).

C'est là qu'il faut voir le premier point fortifié, le vrai berceau de Douai, car la tour a certainement précédé le château qui n'était pas d'une défense aussi assurée.

Cette tour était d'une grande élévation. Martin L'hermitte cite un diplôme royal portant ces mots : *Turrim munitissimam et miræ altitudinis construxit quæ in jus perpetuum Bæ. Rictrudis obvenit.*

Cette construction attribuée au duc Adalbald, a dû remplacer un fort que les Vandales auraient renversé en 406 et que les Huns d'Attila auraient rasé de nouveau cinquante ans plus tard.

Grammaye dit que la tradition a fait habiter ces lieux par des géants et qu'en effet on trouva des ossements gigantes-

(1) Pons ligneus.

ques, lorsque l'on construisit sur les ruines de la tour, la maison dite des Orphelins.

Mais il est inutile de s'arrêter à ces récits fabuleux. Buzelin, plus sérieux, discutant les origines de Douai, semble s'arrêter à l'opinion de Gropius Becanus et reconnaître que Douai a été fondé, en l'île Saint-Amé, par les Nerviens, pour leur servir de boulevard contre les habitants d'Arras, d'Amiens et du Vermandois (*Atrebates, Ambiani, Veromandui*). Gropius Becanus montre que le nom de Douai, d'origine flamande ou tudesque, signifie *garde pour la défense*. Il trouve qu'il est ainsi composé de *De-hu-wac*, ce qui veut dire *gardes ou sentinelles pour la défense*, d'où l'on a formé plus tard *Dewake*.

On serait peut-être aussi bien fondé à prétendre que Douai ou *Duacum*, dérive du mot celtique *Dou* ou *Dour* qui signifie eau, ou du latin *duæ aquæ*, de même que Biache, lieu voisin, vient de *bis-aquæ*.

Quoiqu'il en soit de ces etymologies celtique et latine, il est permis de croire à l'existence d'un poste militaire en Saint-Amé, soit avant, soit pendant l'époque romaine, sans pour celà tourmenter le texte de César, afin de faire de Douai le chef-lieu des *Aduatici* ou *Atuacuti* qui fournirent dix-neuf mille hommes à la ligne formée contre ce grand général dans le nord de la Gaule (1).

La vieille tour a donc avec raison toujours été considérée comme le premier monument de Douai.

Par sa position, elle défendait le passage de la rivière et servait de poste avancé au domaine du roi dont la limite

(1) Grammaye. Flandre française, Douai, page 101. Duacum pouvait être un de ces Castella, châteaux ou lieux retranchés, distingués des Oppida par César, dans ses Commentaires. Voir l'Essai sur l'histoire des institutions dans le Nord de la France, par M. Tailliar, dans le volume des mémoires de la société pour 1849-1851, page 318.

était marquée au pont *à le leigne* par des bornes de cuivre mentionnées dans un vidimus par les échevins de Mons, des lettres de Guillaume de Cuesmes, receveur général des mortes mains, du 31 octobre 1503 (1).

Elle était construite en grès massifs et assise sur une motte artificielle dont on parle souvent dans les actes et que l'on a fait en partie disparaître pour établir les maisons environnantes. C'est ainsi que suivant lettres du 2 juin 1535 (2), « Nicolas Laleame, pour faire une belle et spacieuse maison, a élargi la place de la vieille Tour de soixante pieds de large par le moyen des terres qu'il a fait bencler et mener hors. »

Sa forme paraît avoir été celle d'un quadrilatère de soixante mètres de long sur trente de large. Les deux faces les plus larges regardaient, l'une la rue de la Massue, l'autre l'église Saint-Amé, les deux plus étroites étaient tournées l'une vers la Scarpe, l'autre vers la rue du Croquet Saint-Amé.

Les murs, dit M. Wallez, dans un écrit resté inédit, étaient épais de vingt à vingt-cinq pieds et avaient dans leur intérieur une galerie large de trois à quatre pieds qui régnait tout autour et aboutissait à quatre escaliers posés dans les angles pour servir à monter à son sommet.

On peut encore vérifier une partie de ces assertions, en montant dans le jardin de la maison qui porte le n° 8 du quai Saint-Maurand. On entre dans un corridor dont la voûte a été refaite et l'on aperçoit une des sept meurtrières encore existantes. Le corridor a 1 mètre 25 centimètres de large sur un mètre 85 centimètres de haut; la meurtrière a 1 mètre 70 centimètres d'ouverture, sur 3 mètres environ

(1) A M. Layette 131e.

(2) A. M. Layette 39e, liasse 2e.

de profondeur. Le mur qui a par conséquent 3 mètres d'épaisseur, est revêtu de grès sur sa face externe qui regarde le pont de la massue, le reste est composé de pierres diverses noyées dans un mortier qui a acquis la dûreté du grès.

Voilà tout ce qui subsiste de la vieille tour, avec une partie de la motte dont la forme se dessine assez nettement sur deux faces seulement.

On ne sait rien de précis sur le surplus de la distribution intérieure de ce monument, sinon qu'il devait contenir quelques logements et peut-être aussi une cour intérieure dans tous les cas fort étroite. Pendant plusieurs siècles, il a paru assez vaste pour contenir les prisonniers que l'on y mettait, quelquefois en grand nombre, sous la garde du Chatelain.

On peut voir encore, sur les bords de la Loire, une tour dont la position et la structure ont une analogie frappante avec celle de Douai. C'est la vieille tour de Beaugency qui s'élève, auprès du fleuve, à une hauteur de 37 mètres. Elle aussi, a été bâtie sur une motte artificielle, détruite maintenant, qui avait 6 mètres de haut et que l'on prétend avoir été un tumulus antique.

Gropius, dont j'ai déjà parlé, affirmant que l'on a découvert autrefois à Douai des antiquités romaines, il se pourrait aussi que la tour reconstruite par Adalbald ait recouvert quelque monument romain et que les ossements dont fait mention Grammaye témoignent réellement de l'antiquité de notre cité.

Le donjon féodal n'a guère servi de demeure qu'aux prédécesseurs des Saints Ducs; ses voûtes sombres et ses cachots ne convenaient qu'à de misérables prisonniers et à leurs gardiens.

C'est pourquoi, l'on voyait dans l'île Saint-Amé, du côté

opposé à la tour, un château plus confortable, également entouré de murs de garde de forme hexagone construits sur un tertre élevé. Le plan de Blaew le représente tel qu'il était au XVII[e] siècle.

Il occupe la partie haute de la fonderie, c'est-à-dire la halle en demi-cercle où se coulent les canons. Au milieu de la cour de cet établissement, passe l'ancien fossé qui protégeait le château du Chatelain et la muraille de la ville du côté de la campagne; il a longtemps séparé le château proprement dit de sa basse cour qui a été convertie en collége du roi remplacé aujourd'hui par des ateliers et les bureaux du directeur de la fonderie. Lorsqu'on a voûté une partie de ce fossé, on a nivelé le sol en le relevant du côté des bureaux et en l'abaissant autant que possible du côté de la halle, sans faire disparaître entièrement l'éminence du château. En construisant la halle, on a découvert une quantité considérable de grès provenant de l'ancien rempart que nous avons vu occupé quelque temps par les Archers. L'élévation du sol en cet endroit a été le motif déterminant du choix que l'on en a fait pour une fonderie, attendu que c'était pour ainsi dire, le seul point de la ville où l'on put creuser assez profondément pour ouvrir, à l'abri des eaux, les fosses destinées à recevoir les moules des canons au moment de la coulée.

Le château du chatelain paraît avoir été en communication avec la vieille tour, par un conduit souterrain dont il est fait mention dans les chroniqueurs. C'était, en effet, la coutume dans les vieux donjons, d'établir de vastes souterrains s'étendant au loin dans la campagne et servant soit à faire des sorties pendant le siége, soit à battre en retraite quand on ne pouvait plus tenir. Si le souterrain de l'île Saint-Amé n'avait pas d'aussi grandes dimensions, on conçoit son uti-

4.

lité, soit pour faciliter la retraite du château dans le donjon, soit pour conduire les prisonniers de l'un à l'autre lieu.

L'île Saint-Amé nous offre ainsi la reproduction des plus anciens châteaux que les guerriers de la féodalité ont élevés pour leur défense. On sait qu'ils étaient composés ordinairement de deux parties principales ou enceintes : une première enceinte qu'on appelait quelquefois cour basse était entourée d'un fossé dans lequel on faisait arriver de l'eau, dont la crête était protégée par un talus en terre ou par des palissades de bois serrées l'une contre l'autre, ou suivant l'importance des places et de ceux auxquelles elles appartenaient par un mur en pierre. Dans l'intérieur de cette enceinte, on en pratiquait une seconde qu'on entourait elle-même d'un second fossé et au milieu de laquelle on construisait un bâtiment très-élevé, d'où la vue put dominer au loin la campagne. Ce bâtiment ou donjon était placé sur une éminence naturelle quand le terrain en fournissait une, ou, lorsqu'il n'en offrait pas, sur une butte artificielle à laquelle on donnait la forme d'un cône et qu'on appelait la motte.

Ne dirait-on pas que cette description fournie par un ouvrage spécial sur la matière (1), est précisément celle de l'enceinte de Saint-Amé, enveloppée par l'eau de la Scarpe et dominée par la vieille tour ?

Entre le château du seigneur et son donjon, nous avons aussi à signaler le sanctuaire de Notre-Dame, restauré par Erquenuald et consacré plus tard sous le vocable de Saint-Amé. La chapelle est la compagne obligée du château féodal, comme lui elle a grandi, comme lui elle a disparu dans la tourmente révolutionnaire, mais tandis qu'il ne reste plus

(1) Le moyen âge et la renaissance en Europe, tome V. Architecture militaire, par M. P. Mérimée.

des seigneurs que des noms objet des recherches de l'historien, le Dieu de la chapelle est toujours le Tout-Puissant dont les autels couvrent la surface de la terre.

L'île Saint-Amé, renferme encore une fontaine mystérieuse qui sort de terre au pied du donjon. Les Druides ont peut-être les premiers contribué à la célébrité de ses eaux, que sous une inspiration chrétienne les pélerins ont ensuite recherchées avec ferveur jusqu'au XVII[e] siècle. On venait boire à la fontaine et même s'y baigner dans l'espoir de guérisons miraculeuses (1). Une porte de la vieille tour était tout auprès avec un saint Liénard (2) qui semblait encourager les pélerins dans leurs dévotions.

Au devant de cette fontaine qui porte le nom de Saint-Maurand, nous aurions pu autrefois passer un pont qui nous eût conduit au chatel bourgeois. Aujourd'hui, nous irons chercher la place où fut le premier palais de la commune douaisienne, en prenant le chemin du pont des dominicains.

On a longtemps appelé castel ou chatel bourgeois, tout le terrain compris entre les Dominicains, la Scarpe et la rue de la Cloris, en souvenir du vieux parloir aux bourgeois remplacé probablement depuis l'an 1245 par ce riche Hôtel-de-Ville que nos aïeux ont fait admirer à M. de Temsike et que nos enfants montreront à leurs hôtes avec plus d'orgueil encore, complété et orné à l'intérieur de toutes les magnificences modernes.

Loiseau, dans son traité des justices et seigneuries, assure que les villes de la Gaule Belgique possédaient un état démo-

(1) A M. Layette 245[e]. Délibération des échevins du 23 novembre 1682.

(2) A M. Layette 38[e]. Acte des échevins du 10 septembre 1644. — St Liénard, mieux dit St Léonard, était en grande vénération à Raches.

cratique que les romains ont laissé subsister (1), qui a été en partie altéré par les invasions et la tyrannie des comtes et rétabli au moyen des chartes de communie confirmatives des sociétés jurées des peuples. Douai fut sans doute du nombre de ces villes privilégiées, puisqu'on y voyait un chatel bourgeois (détruit vers l'an 1070) antérieurement aux lettres de commune données aux habitants en 1157 et 1191 par Philippe d'Alsace, confirmées par le roi Louis VIII en novembre 1223 (2) et par le comte Ferrand et la comtesse Jeanne au Quesnoy, en septembre 1228 (3).

Il reste bien des doutes sur l'emplacement du chatel bourgeois. Etait-il situé dans le terrain occupé par les frères Précheurs sur le bord de la Scarpe et qui fut acquis pour eux en 1273 par la comtesse Marguerite de Flandre ? L'acte qui contient les noms de tous les bourgeois propriétaires des maisons concédées aux frères Prêcheurs, porte seulement que ces maisons formaient la rue du chatel bourgeois depuis la chapelle Sainte-Catherine jusqu'au pont.

N'avait-il pas été construit sur le terrain occupé aujourd'hui par le marché aux poissons ? Cette hypothèse pourrait être jusqu'à un certain point justifiée par différents actes du seizième siècle portant acquisition par la ville des maisons abattues pour l'agrandissement de ce marché et où il est fait mention d'une propriété de la ville appelée le Beauregard, située entre le marché et la rue du chatel bourgeois (4). C'est entre cette rue et le marché, que M. Guilmot semble

(1) César, Bell. Gall. Livre VII, chap. XXIV et livre VI, chap IV. .... civitatem ejus immunem, esse jusserat jura leges que reddiderat.

(2) A M. Layette 130e. Lettres originales en latin. du roi Louis.

(3) A M. Layette 13.e. Layettes 54e et 74e. Cortulaire T, folio 12, armoire 17e et layette 130e. Charte de Ferrand et de la comtesse Jeanne. En latin et en roman.

(4) A M. Layette 39e, liasse 3e.

disposé à reconnaître des traces de l'ancien chatel bourgeois.

Il est certain toutefois, que les échevins demeurèrent longtemps sans asyle, depuis la ruine de leur chatel jusqu'au jour où la commune se trouva assez riche pour jouir de ses privilèges de beffroi, cloche et sceau, attributs des hauts justiciers. Tous les actes de la première moitié du XIII[e] siècle sont passés, au pont croisé (1), c'est-à-dire au carrefour formé par les rues du pont amont, du pont aval, des procureurs et des minimes, ou bien au porche de St.-Pierre devant le trelie de fer ou devant Notre-Dame, et quelquefois dans la maison d'un particulier.

Nos archives nous apprennent qu'il en était de même à Valenciennes et que les échevins de Brebières rédigeaient des obligations en plein champ, près de l'aubel (gros bois blanc) de Corbehem.

Les premiers actes faits à Douai, en la halle, sont datés de 1245 et 1247 (2). C'est l'époque du rétablissement de l'enceinte murée par la famille Jakemon, de l'érection des chapelles St.-Jacques et St.-Nicolas en paroisses et des agrandissements les plus importants de notre cité.

VII.

Résumé.

Jetons en terminant un coup d'œil d'ensemble sur cette série de points de vue qui ont fait l'objet de notre étude, afin de résumer en quelques mots l'histoire topographique de Douai.

(1) A M. Layette 134[e].
(2) A M. Armoire 17[e], registe 2 L. folio 33.

Nous apercevons à l'origine, une forteresse sur le bord de la Scarpe, au milieu des marais. C'est la ville barbare.

Plus tard, un château s'élève non loin du donjon, dans l'île Saint-Amé ; une chapelle dédiée à Notre-Dame annonce que le christianisme a pénétré jusqu'aux bords de la Scarpe, avec saint Piat.

Le temps et les guerres viennent à la fois ruiner ces édifices, mais deux seigneurs puissants, qui ont mérité le titre de saints, forment le projet de relever le donjon et de remplacer l'humble chapelle par une église somptueuse. Voilà la cité féodale qui apparait avec son collège de chanoines et ses manants établis sur les deux rives de la Scarpe.

Du IX[e] au X[e] siècle, Douaïeul, Saint-Amé et la ville Saint-Pierre, sont définitivement enclos d'une même muraille. Le chatel bourgeois est construit au-delà de la rivière, mais tout près du donjon du comte et pour ainsi dire à son ombre. Le commerce et l'industrie enrichissent promptement les habitants qui obtiennent la reconnaissance de leur commune et remplaçent leur ancien parloir par un Hôtel-de-Ville qui élève fièrement son Beffroi dans les airs, plus loin cette fois de la demeure du Seigneur.

Nous sommes à la grande époque de la république douaisienne qui va solliciter des empereurs l'érection d'une université.

La muraille du X[e] siècle a été bientôt franchie, mais si l'enceinte de la ville est presque doublée, c'est pour protéger une nouvelle population de moines, de professeurs et d'écoliers qui laissera de son séjour des traces que la révolution aura peine à effacer.

Les hautes études ont pris des racines si profondes dans la cité, qu'elles devront y rentrer triomphantes au milieu du XIX[e] siècle. L'esprit religieux est demeuré intact au milieu

du désordre général, il servira de sauvegarde aux fondations utiles que l'église a restaurées. Enfin, l'existence d'une magistrature supérieure, sous le titre de parlement, puis de Cour impériale, achevera de donner à la ville de Douai ce caractère qui la distingue d'entre toutes les cités voisines et lui assure un rang qu'avec plus de richesse et d'industrie pourront longtemps lui envier ses rivales du nord de la France.

Douai serait encore appelé, par l'historien de ses Saints Ducs : « la place d'armes où sont la religion, la justice et les lettres. »



PLAN des RUINES
DE LA VIEZE TOUR
DE DOUAI.

Rue de la Massue
Jardin de la maison portant le N° 4 sur le Quai S.t Maurand
Maison des Orphelins
galeries voutées
La motte de la Tour
Chap.e S.t Eloy
Porte au Cherf
Faubourg S.t Eloy
1.° Porte Olivet
2.° Porte S.t Eloi
3.° Porte de Paris
Arbalétriers
S.t Nicolay
Marché aux porées
rue Saint Nicolas
d'Esquerchin

F.R.t & L. del.t

DE

L'ART CHRÉTIEN

DANS LA FLANDRE

Par Monsieur l'abbé **DEHAISNES**

PROFESSEUR AU COLLÉGE ST-JEAN.

ÉTUDE SUR L'ÉCOLE FLAMANDE PRIMITIVE.

CHAPITRE PREMIER.

De l'art. — Origines celtiques et tudesques. — L'art chrétien dans les catacombes et les basiliques. — Peintures byzantines. — Influence des Irlandais et des Anglo-Saxons. — Le Christianisme dans la Gaule-Belgique. — La peinture jusqu'au XIII[e] siècle.

Le ciel avec ses astres, la mer avec ses vagues et ses mugissements, la terre avec ses fleurs, ses arbres et ses fruits racontent la gloire de Dieu. Mais pour comprendre leur mystérieux langage, le Tout-Puissant a formé un être intelligent et libre : à la vue des merveilles que l'univers étale à ses yeux, l'homme doit éprouver le double besoin d'exprimer sa reconnaissance en adorant le Créateur, et de faire partager son admiration à ses semblables en le chantant et

en l'imitant. Voilà l'idée-mère de l'art : il est à la fois une prière et un enseignement ; son but véritable est la glorification de Dieu. Mais quand Adam eut péché, ses descendants n'eurent plus une notion aussi claire de cette vérité ; et, voyant à peine le Créateur dans son œuvre, ils ramenèrent tout à l'homme et à la matière : ce fut la tendance générale des peuples dans l'antiquité. Pourtant, quand la religion naturelle, cette lumière qui n'a jamais été complétement éteinte, brilla avec éclat dans une grande nation païenne ; quand cette nation sut comprendre ce qu'il y avait de beau dans le ciel, les flots et les montagnes qui l'environnaient, et dans les vertus qui se développaient en son sein sous l'influence du culte rendu à la divinité, alors l'art, malgré son caractère humain, se rapprocha de son but suprême : la Grèce enfanta Phidias et éleva le Parthénon. Mais le paganisme, qui portait en lui-même deux germes de mort, l'erreur et le naturalisme, ne lui permit pas de conserver longtemps cette vitalité ; les doctrines sceptiques des sophistes et la morale relâchée des Epicuriens lui enlevèrent bientôt toute énergie : l'art redevint sensuel ; et, au milieu des débauches d'Athènes esclave et de Rome envahie par le luxe, il se prostitua jusqu'à ne plus servir qu'à la flatterie et à la corruption.

Le Messie descendit enfin sur la terre. Son attente avait suffi pour élever à une grande hauteur la poésie, l'architecture et la sculpture chez les Hébreux ; quand il eut enseigné lui-même, quand ses sueurs, son sang et celui de ses apôtres eurent écrit ses doctrines sur la terre et dans les cœurs, l'homme comprit enfin que la nature n'existe que par Dieu et pour Dieu. Un art nouveau se forma ; il eut pour type Jésus-Christ, qu'il représenta entouré de sa mère et de ses saints. Sans doute, le peintre reproduira encore l'univers

avec ses merveilles, l'homme avec ses passions, et la société avec ses luttes ; mais il devra rapporter tout cela, au moins indirectement, à la glorification du Tout-Puissant; mais il devra, avant tout, se plaire à retracer la grande et sainte figure de l'Homme-Dieu.

Comme l'Evangile, qui lutta contre les idées païennes et les coutumes barbares qu'il n'est jamais parvenu à détruire complétement, l'art chrétien ne devait vaincre, qu'au moyen de longs efforts, les traditions humaines des Grecs et des Romains, et les tendances au naturalisme que le climat, le sol, les origines et les mœurs inspiraient aux peuplades germaines établies dans l'Europe. Après plusieurs siècles de combats, il sortit triomphant de cette épreuve difficile; et, dans les âges de foi, il éleva ces vastes cathédrales romanes ou gothiques, seuls temples qui soient dignes de l'Eternel; il traça sur les vitraux des fenêtres et sur les retables des autels, ces magnifiques poèmes de peinture qui célèbrent, avec tant de puissance, la gloire de Dieu et des saints. Du XIII[e] au XVI[e] siècle, le nord et le midi, la Flandre et l'Italie virent briller ces grands artistes chrétiens, qui n'usèrent de leur pinceau que pour faire adorer le Créateur et porter à l'admiration de ses ouvrages : les églises, les musées, les collections particulières renferment un grand nombre de chefs-d'œuvre, qui sont dûs à cette féconde alliance de la foi et de la peinture. Mais quand le christianisme humain des protestants, les idées païennes des érudits de la renaissance et les doctrines sceptiques des rationalistes se furent répandus dans la société, l'art baissa peu à peu : il ne vit plus Dieu dans la nature et dans l'homme; et, de nos jours, en parcourant les salons, où s'exposent les tableaux des peintres modernes, l'on se demande avec douleur s'il existe encore un artiste chrétien.

Pourtant, quelques âmes d'élite, qui comprennent la noble

mission de la peinture, s'efforcent de lui rendre le caractère pieux et élevé qu'elle avait au XV[e] siècle. Nous avons voulu nous associer à leur noble entreprise, en étudiant l'art chrétien dans la Flandre, et en faisant connaître l'un de ses chefs-d'œuvre presque ignoré jusqu'aujourd'hui. Assez d'autres ont parlé du coloris et de la fougue de Rubens, du clair-obscur de Rembrandt, des intérieurs de Téniers, des paysages de Ruysdael ; nous voulons faire connaître à la France les études que la Belgique et l'Allemagne ont publiées sur les origines de l'art flamand, et sur les peintres si vrais et si chrétiens qui ont illustré le nord, à l'époque même où Fra Angelico brillait dans le midi ; nous voulons jeter quelque illustration sur les grands noms des Van Eyck, de Rogier Van der Weyden et de Memling. Puissions-nous n'être pas trop inférieur à la tâche que nous avons entreprise, et faire naître ou s'accroître dans quelques cœurs l'amour de la piété et de l'art chrétien (1).

(1) Avant le XIX[e] siècle, l'histoire de l'art chrétien dans la Flandre n'a jamais été sérieusement étudiée. Vasari, qui n'en avait donné qu'une idée très incomplète, avait été copié par Van Mander et la plupart des auteurs qui ont traité cette question ; et en 1752, les erreurs et les récits romanesques de Descamps avaient encore augmenté la confusion. Mais le mouvement littéraire et artistique qui se fit sentir, à l'époque de la Restauration, produisit des travaux plus sérieux : de Bats, Van Lokeren, Delpierre, Wauters, Goetghebuer, de Busscher, les chanoines Stoop et Carton en Belgique, Kugler, Sulpice Boisserée, Passavant et Waagen en Allemagne publièrent, surtout dans le *Messager des sciences et des arts de Gand* et dans le *Kunstblatt*, des études qui firent connaître un grand nombre de faits, de chefs-d'œuvre et d'artistes inconnus jusqu'alors, et permirent d'établir les caractères et les tendances des grands maîtres flamands du XV[e] siècle. En 1845, M. Alfred Michiels écrivit, mais malheureusement, sans être animé par le sentiment chrétien, sa savante histoire de la peinture flamande. Depuis lors, les immenses travaux de M. le comte de Laborde ont jeté un nouveau jour sur une foule de points restés obscurs. Et tandis que nous travaillions à notre étude sur l'art flamand, nous avons pu consulter encore l'important mémoire pré-

La Flandre avec ses vastes prairies et ses champs toujours verts, ses marais à demi voilés par la brume et ses horizons bornés par des rideaux d'ormes et de peupliers, présente des aspects pleins d'une poésie douce, fraîche et mélancolique : à la vue de ses vergers où quelques vaches sont couchées parmi les hautes herbes, et de ses rivières qui dorment entre leurs roseaux et se perdent sous de vieux saules creusés et inclinés par les vents, l'œil et le cœur se laissent aller à une vague rêverie; et si un rayon de soleil dissipe les brouillards, fait étinceler l'eau des marais, et jette une teinte dorée sur l'herbe des prairies, la brumeuse Flandre sourit à son tour; on l'aime; et l'on se prend à dire avec le poète :

Ah ! c'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,
D'un horizon borné qui suffit à mes yeux,
J'aime à fixer mes pas, et, seul dans la nature,
A n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux (1).

Mais sous le ciel presque toujours bas et sombre de ce pays du nord, dans ses champs marécageux que la charrue ne sillonne qu'avec peine, au sein de ses plaines fertiles mais monotones où nulle chaîne de collines n'ondule à l'horizon, où jamais ne s'ouvre une lointaine perspective, rien n'élève l'âme au-dessus de la réalité. La beauté et la poésie n'y éclatent pas d'elles-mêmes et de toutes parts, comme dans la Grèce et l'Italie; l'art n'y doit pas naître spontanément; et, s'il vient à éclore sous un pinceau, c'est la Flandre avec ses paysages sans lumière, avec sa vie froide et vulgaire qu'il représentera sur la toile, en y mêlant parfois un rêve calme

senté par M. Héris à l'Académie de Bruxelles, l'ouvrage anglais que Crowe et Cavalcaselle ont publié sous le titre de *Early Flemish Painters*, et divers articles communiqués par des savants aux meilleures revues de la Belgique.

(1) Lamartine. Premières méditations : *Le Vallon*.

et doux. Mais, par un effet contraire et, pourtant, bien naturel, lorsque le souffle du génie passera sur le cœur sérieux et, au fond, vraiment enthousiaste des artistes flamands, ils aimeront, plus que les poètes du midi, ce ciel bleu, cette lumière chaude et dorée que la nature leur a refusés ; leurs couleurs se nuanceront de ces teintes vigoureuses et heurtées, de ces ombres à la fois claires et profondes que ne leur montre jamais l'avare soleil du nord, et les paysages qu'ils donneront pour fond à leurs tableaux laisseront entrevoir au loin les bords si pittoresques du Rhin, le ciel vaste et pur de l'Espagne, et ces rayons lumineux qui se jouent et se brisent au sein des golfes de l'Italie. (1)

Les peuplades d'origine celtique ou tudesque, qui vivaient, avant que l'Evangile n'y fût prêché, dans les plaines encore boisées et marécageuses de la Gaule-Belgique, ne connaissent guère mieux les arts que les sauvages qui errent dans les savanes de l'Amérique : nos musées renferment des ustensiles, des armes et des médailles, antérieurs à la conquête de César, qui révèlent l'enfance, ou plutôt l'ignorance complète de la civilisation. Il est vrai qu'à partir du règne d'Auguste, les Romains s'efforcèrent de répandre le goût du luxe et des constructions monumentales dans les grandes cités du nord : les édifices élevés à Gessoriacum et à Thérouane, les fabriques d'étoffes d'Arras et le gynécée de Tournai, le cirque, le temple et les aqueducs, les statues, les bijoux et les mosaïques polychrômes découverts à Bavai ne permet-

(1) Ceux qui ont étudié l'école flamande ne peuvent ignorer que les peintres de genre des derniers siècles ont représenté sur leurs toiles la Flandre et la Hollande, et que les grands maîtres du XVI[e] et du XV[e] siècle ont recherché le coloris le plus vigoureux et le plus éclatant, et ont emprunté leurs paysages aux bords du Rhin et aux contrées du Midi ; il suffit de rappeler les noms de Ruysdaël et d'Hobbema, de Rubens et de Rembrandt, de Memling et de Van Eyck.

tent pas d'en douter. (1) Mais il faut aussi se rappeler que dans la Gaule septentrionale, la civilisation romaine ne s'étendit guère au-delà des villes importantes ; partout ailleurs, les Belges conservèrent une religion, des idées et des habitudes barbares, dans lesquelles ils furent entretenus par la continuité de l'état de guerre chez leurs dominateurs, et par l'introduction des peuplades d'outre-Rhin, que la politique des empereurs cantonna au milieu d'eux comme soldats ou comme colons. Aussi, dès le Ve siècle, après la grande invasion, l'on ne trouve plus de traces de la civilisation romaine ; elle avait été ensevelie tout entière sous les ruines de ses grandes cités, et il n'en est presque rien resté pour les arts, sinon des débris que l'archéologue exhume, informes et souvent énigmatiques, de leur tombe quinze fois séculaire.

D'un autre côté, ces invasions qui ne cessèrent pas pendant plus d'un siècle, les guerres intestines qui les suivirent, et surtout l'établissement de plusieurs tribus victorieuses, au milieu de l'ancienne population, durent amener nécessairement l'absorption de l'élément belge par l'élément germain. Les traditions panthéistiques des druides se perdirent dans le culte que les hommes du nord rendaient à Herta et à Odin, ou plutôt, comme les Gaulois, à la nature entière ; ces Gallo-belges, qui se rappelaient encore quelques refrains des bardes, aimèrent la poésie sombre et imagée qui devait inspirer les Niebelungen ; et les passions du Germain, la liberté individuelle, la guerre, la chasse, les jouissances matérielles firent reprendre aux populations de la seconde Belgique quelque chose du caractère de leurs ancêtres. Sous le sombre ciel, dans les plaines boisées du nord de la

(1) Recueil des historiens de France, t. 1. p. 144 et pass. — Notitia Dignitatum Imperii. — Lebeau. Histoire de Bavai, pass.

Gaule s'établit et se forma donc un peuple nouveau, remarquable par son esprit d'individualisme, son amour pour la liberté, son énergie, son imagination, et par un penchant marqué au naturalisme dans son culte et dans ses goûts; qualités et défauts qui reparaîtront plus tard dans l'art flamand.

Tout autre est le christianisme : il a pour caractères, une opposition au matérialisme qui lui a fait choisir Dieu, l'être spirituel par excellence, comme l'archétype de tous les hommes, et aussi une douceur et une charité surnaturelles qui sont personnifiées dans les anges, les saints et la suave figure de Marie. Annoncé par la Bible, il se souviendra toujours de l'Ancien Testament; spiritualiste et ami du beau, il adoptera, en purifiant leur idée, ces arts si gracieux et si nobles que les Grecs et les Romains ont profanés; et avec l'énergie qu'il a puisée dans le sang de son divin fondateur et de ses martyrs, avec ce qu'il y a de grand et de merveilleux dans ses dogmes, ses légendes et ses monuments, il étonnera, il domptera les barbares sectateurs d'Odin, et il leur donnera l'évangile et la civilisation.

L'art chrétien est né, avec l'église de Rome, au sein des catacombes. Les inextricables galeries de ces cryptes aboutissent à des salles parfois assez spacieuses où se réunissaient les fidèles; dans le fond de ces salles, sous une niche cintrée, se montrait l'autel, sarcophage qui renfermait les ossements d'un martyr, et que recouvrait une table de pierre appelée *mensa*. Les *Fossores*, pieux artisans qui passaient leur vie dans ces souterrains, par amour pour leurs frères et par vénération pour les reliques et les tombeaux, ont embelli de peintures les murs de ces lieux sacrés, où se célébraient les saints mystères.

Entre des encadrements légers et de gracieuses guirlandes

qui rappellent les décorations des salles de Pompéi, le cimetière de Domitilla (premier siècle) montre le Bon Pasteur, une tête de Christ toute chrétienne, et une Vierge portant l'Enfant Jésus que vénèrent les mages, Vierge qui a, dit M. Lenormant, la grâce si chaste et la souplesse des madones de Raphaël. Dans la première moitié du second siècle, furent représentées sur les voûtes des catacombes de Saint-Prétextat l'Hémorrhoïsse, deux scènes de la Passion et la Samaritaine, suave composition qui rappelle le pinceau de Lesueur ; ailleurs, c'est la croix entourée de fleurs, les *Orantes*, femmes priant auprès d'un tombeau, et, dans un paysage délicatement indiqué, deux colombes au bec de corail, au cou flexible, à la forme élégante, se penchant sur la table des agapes. Le cimetière de Saint-Calixte (III[e] siècle) offre un grand nombre de scènes empruntées à la Bible, telles que Moïse frappant le rocher, Tobie conduit par l'ange, Daniel dans la fosse aux lions, et parfois, en regard, des sujets correspondants tirés de l'Evangile ; l'on y trouve aussi l'alpha et l'oméga de l'Écriture, le poisson (ιχθυς) mot dont les cinq lettres forment le monogramme du Christ, et des vers écrits en l'honneur des saints martyrs (1). Le mythe païen d'Orphée, symbole de Jésus-Christ, a été employé dans les catacombes du II[e] siècle ; quant aux scènes gnostiques de Saint-Prétextat, elles ont sans doute été tracées par une secte mithriaque qui avait, comme les chrétiens, demandé asile à ces souterrains (2).

(1) Le mot ιχθυς est formé des initiales des mots Ιησους, Χρισθος, Θεου Υιος, Σωτηρ. — Le sceau de la cathédrale d'Aberdeen représente encore le Christ sous la figure d'un poisson dans une crèche. Glossary of architecture. Fish.

(2) Des catacombes de Rome en 1858, par Ch. Lenormant (*Correspondant* du 25 février 1859, p. 3:7 et suiv.) Ce travail important renferme des idées neuves, dues aux découvertes du chevalier de Rossi. — Ozanam. Œuvres complètes, t. II, p. 274.

Les peintures des catacombes sont exécutées à l'encaustique ou en mosaïque, sur les voûtes et les parois libres des salles les plus vastes. Chrétiennes par l'idée, elles sont souvent païennes par la forme ; dans les deux premiers siècles, les artistes ont franchement emprunté leurs sujets à l'Evangile, et ils les ont traités avec un style grec tout-à-fait pur; ils semblent s'être attachés, dans le troisième, à faire ressortir le parallélisme qui existe entre l'Ancien et le Nouveau Testament; l'art baisse déjà au point de vue de l'exécution, et il est presque arrivé à la décadence, dans le IV[e] et le V[e] siècle, comme le montrent les décorations du cimetière de Sainte Agnès. Alors, du reste, depuis longtemps déjà l'Eglise était sortie des catacombes; avec Constantin, elle s'était établie dans les basiliques.

Les basiliques, éclairées par la lumière du soleil et présentant de vastes parois qu'enfermaient des lignes régulières, prêtaient bien plus à l'ornementation que les voûtes sombres qui s'abaissaient sur la tombe des martyrs. Aussi, peu de temps après l'avènement du premier empereur chrétien, elles se couvrirent de peintures ; plusieurs églises de Rome, Saint-Urbain della Cafarella, Sainte-Cécile, les Quatre-Couronnés et Saint-Laurent offrent encore aujourd'hui des fresques du IV[e] siècle ; des mosaïques du V[e], ornent Sainte-Sabine et Sainte-Marie-Majeure ; quatorze cents ans n'ont pas détruit au-dessus de l'abside de cette dernière basilique, la croix brillante de pierreries qui, avec l'Evangile, est placée sur un trône, l'image de la Vierge, diverses scènes de l'enfance de Jésus et vingt sujets empruntés à l'Ancien Testament. L'usage de peindre l'intérieur des églises se répandit bientôt de Rome dans toutes les grandes villes de l'Italie ; nous trouvons des fresques du V[e] et du VI[e] siècle à Fundi, à Ravenne, à Venise, à Vérône et à Milan. Celles de la basilique de Nole

pourront nous donner une idée de toutes les autres (1).

A la partie supérieure de l'abside, apparaissaient les trois personnes de la sainte Trinité, un peu plus bas une croix lumineuse entourée de douze colombes représentant les Apôtres, et un peu au-dessous l'Agneau divin, sur une roche d'où sortaient quatre fleuves, symbole des évangélistes ; plus loin, sur les murs des nefs, des scènes du Nouveau Testament d'un côté, et de l'autre les sujets correspondants empruntés à l'Ancien ; le baptistère, qui, dans d'autres églises, offrait des images de saints, était, à Nole, resplendissant d'étoiles d'or ; les bâtiments, annexés aux nefs latérales, avaient été eux-mêmes ornés de fresques ; partout des vers et des inscriptions expliquaient le sens des scènes que le pinceau avait représentées ; et les jours de fête, des bannières, brillantes de riches peintures, flottaient sous les voûtes de la cathédrale (2).

Ainsi, fidèle aux traditions qui lui viennent des catacombes, l'art chrétien est symbolique et élevé dans les basiliques. L'église a la forme d'une croix, en souvenir de la mort de Jésus; au-dessus de l'autel, elle montre la sainte Trinité, plus bas l'Agneau immolé pour tous, ou l'instrument du supplice sur lequel il est monté ; la Vierge qui a enfanté l'Homme-Dieu, et les apôtres qui ont enseigné la foi à la terre sont placés aussi au fond de l'abside ; dans la nef, à droite le Nouveau-Testament, à gauche l'Ancien. Comme sur les voûtes des catacombes, ces peintures étaient exécutées à l'encaustique ou avec des mosaïques en verre ; sans doute, à mesure que l'on s'éloigne de l'époque de Constantin et que l'on substitue la

(1) Baronius. Annales, 38, n° 41.—Rio. De l'art chrétien, 19.—Busé. Saint Paulin et son siècle, p. 419. — Ozanam. Œuvres complètes, t. II p 284.

(2). Saint Paulin et son siècle, par le docteur Busé. Trad. par M Dancoisne, 390 et suiv. — Lettres et poésies de saint Paulin. Epistola 32, Natalis XXX, XXXI.

pierre colorée aux fresques, elles perdent en pureté et en beauté, les ombres et les demi-teintes disparaissent, les contours sont moins fermes et plus lourdement marqués ; mais l'on trouve encore partout cette noble simplicité et cette grandeur sévère, qui seront toujours les caractères de ce qui appartient au catholicisme.

Déjà, du reste, l'art chrétien était cultivé hors de l'Italie. L'Orient aimait les manuscrits richement enluminés, et les basiliques couvertes de brillantes peintures. Il est vrai que saint Cyrille et quelques écrivains ecclésiastiques soutinrent que, par humilité, le Christ, en venant sur la terre, avait choisi une figure commune et vulgaire ; mais saint Grégoire, saint Jean-Chrysostôme et les Pères les plus célèbres de l'église grecque furent d'un avis opposé : et le type du Rédempteur offrit de l'élévation, sans avoir pourtant assez de douceur, de même que la tête de la Vierge conserva de la noblesse, tout en manquant de suavité. Le symbolisme et l'idéal de la peinture religieuse furent, dans ce qu'ils ont d'imposant et de sévère, compris et exprimés à Byzance : embellie par de nombreux travaux, pleine des souvenirs de l'antiquité, exempte des invasions, cette ville sauva l'art chrétien de la décadence. Le sensualisme de l'Orient et la dégradation des empereurs du Bas-Empire n'exerçaient pas sur lui trop d'influence, quand, vers le VIIIe siècle, les folies sacrilèges des iconoclastes le forcèrent à demander un refuge aux moines qui suivaient la règle austère de saint Basile. Au milieu des rochers du Liban et des couvents du mont Athos, la peinture conserva l'idée chrétienne ; mais elle sembla créer ses types sur les anachorètes, épuisés par les macérations, qui peuplaient les monastères de l'Orient. Au IXe et au Xe siècle, l'art byzantin prend donc un caractère nouveau : les têtes sont longues et décharnées, les corps raides et démesu-

rément longs ; le corps du Christ est couvert de flots de sang, dans les scènes de la Passion ; assez souvent, l'Enfant Jésus est sans grâce, et la Vierge offre un teint noirâtre; pourtant, dans les glorifications du Christ et de sa Mère que l'on trouve au haut des plus anciennes basiliques, il y a un véritable caractère de grandeur et de noblesse ; et les ivoires byzantins présentent des types remarquables par leur beauté sévère. Sans doute le luxe du Bas-Empire se trahit dans la magnificence exagérée des vêtements, dans les plis lourds et multipliés des draperies, dans l'or qui brille sur les étoffes et couvre tout le fond des tableaux ; mais les symptômes de la décadence ne sont pas toujours aussi marqués : il existe, au cabinet des Antiques de Paris, un ivoire de la seconde moitié du XI[e] siècle, qui surpasse par la finesse du modelé, la souplesse des draperies et la noblesse de la forme tout ce qui se faisait alors (1).

Voilà les caractères et les transformations de cet art byzantin que les uns ont trop déprécié et les autres trop vanté, mais dont personne ne pourra mettre en doute l'influence sur l'ancienne école flamande. Comme Clovis, qui avait reçu de l'empereur Anastase la chlamyde du patrice, Pepin entra en rapports avec Constantinople ; Charlemagne en reçut de nombreux objets d'art ; des plaques d'ivoire sculptées et de riches reliquaires furent envoyés à Charles-le-Chauve. De la marche de Trévise, où la fureur des iconoclastes avait forcé tant d'artistes grecs à se réfugier, le comte Evrard, en 864, légua au monastère flamand de Cysoing, un grand nombre de manuscrits dont plusieurs étaient évidemment d'origine byzantine (2). Au X[e] et au XI[e] siècle, divers empereurs de

(1) Vie de fra Angelico, par E. Cartier, p. 50,

(2) Aubert Lemire. Opera diplomatica. t. 1, p. 19-22. — Destombes. Vies des Saints du diocèse de Cambrai. *Saint Evrard.*

la maison de Saxe eurent des peintres en titre qu'ils avaient demandés à l'Italie ou à Byzance ; à la même époque ou peu de temps après, des artistes inconnus élevèrent sur les bords du Rhin des églises romanes, où l'influence orientale se fait souvent remarquer ; et bientôt, les croisades ouvrirent l'Orient aux chevaliers chrétiens, et surtout aux Flamands dont le comte fut nommé empereur de Constantinople.

Dans une contrée bien éloignée et bien différente de l'Asie-Mineure, au sein de cette brumeuse Irlande que les légions romaines avaient à peine entrevue, le christianisme avait aussi trouvé un asile, pendant les invasions et les guerres du VI[e] siècle. Entraînés par un enthousiasme dont l'histoire ecclésiastique n'offre aucun autre exemple, des milliers d'hommes et de femmes s'étaient retirés dans les monastères qui formaient, à Kildare et à Bangor, de véritables villes cénobitiques. Et là, ces descendants des Celtes ne se contentaient pas de prier et de jeûner ; ils composaient et chantaient des poésies latines et des vers grecs qui rappelaient, à la fois, les épopées de Virgile et d'Homère qu'ils étudiaient, et les poèmes d'Ossian que les bardes leur avaient fait entendre sur la harpe d'Erin ; ils écrivaient de pieuses légendes avec cette imagination douce et sombre en même temps, que devait tant aimer le moyen-âge ; ils élevaient des églises resplendissantes d'or, de peintures et de vitraux en couleur ; et ils enluminaient des manuscrits avec tant de talent et piété, que, selon les récits de Kildare, les anges guidaient parfois la plume du moine qui traçait les lettres et les miniatures (1).

De ces monastères, où tant de vertus fleurirent, que l'Irlande, au VII[e] siècle, fut appelée l'Ile des saints, le désir de

(1) Ozanam. De la civilisation chrétienne chez les Francs. Chap. IV et chap. IX, pass. — Annales Benedictin. N° 1. sæculi II Benedict. — Vita S. Bened. Bischopi.

l'apostolat et du martyre arracha bientôt une foule nombreuse de religieux. Ces Galls, au caractère sensible et poétique mais encore à demi-sauvage, s'élancent au-delà des mers ; priant, prêchant et chantant, ils parcourent l'Allemagne, l'Austrasie et surtout la Gaule-Belgique : c'est à Lens l'évêque saint Vulgan, à Condé l'Ecossais saint Wasnon, dans l'Artois et le Ponthieu saint Fursy, à Nivelles saint Ultan et saint Foillan, c'est à Gand saint Liévin, le barde-missionnaire dont il nous reste un poëme en vers latins qui respire la grâce, la mélancolie et l'enthousiasme : saint colomban, ce moine irlandais au caractère âpre et sévère qui composa pourtant des chants si doux et si tristes, fonda les monastères de Bobbio, de Saint-Gall et de Luxeuil, d'où devaient sortir, non seulement tant d'hommes justement célèbres en Allemagne, en Italie et en France, mais aussi tant de saints qui ont évangélisé la Flandre : Achaire, Omer, Mommolin et Ebertramne (1). A ces Irlandais se joindront quesques-uns de ces évêques anglo-saxons, qui parcoururent la Germanie et prêchèrent parfois sur la rive gauche du Rhin. La foi sévère de ces apôtres, leur génie bizarre mais puissant, leurs chants passionnés et souvent mélancoliques, leurs poétiques légendes, leurs églises couvertes de peintures, leurs monuments barbares de style, mais rehaussés d'or et de couleurs brillantes, tout cela devait plaire aux populations flamandes, et donner plus d'élan à leur foi, plus de sève à leur jeunesse, et, en même temps, plus d'amour du naturalisme et du bizarre à leur imagination.

Voilà les origines principales de l'art chrétien chez les habitants de la Flandre : la nature du sol et du climat leur donnera le goût du réalisme, mais parfois aussi le regret

(1) Acta SS. Belgii, t. II, p. 494 et suiv. ; t. III, p. 1 à 20 et 96 à 140, t. IV, p. 405 et suiv. ; t. V, p. 640 et suiv.

du ciel si doux et si pur des contrées méridionales ; ils puiseront chez les Celtes et chez les Germains, un caractère froid et énergique qui tend avec force à tout individualiser, et un penchant marqué vers le naturalisme ; le christianisme relèvera leurs cœurs avec ses dogmes, son culte, ses arts et ses traditions légendaires ; les missionnaires Irlandais viendront contribuer à la fois à affermir l'œuvre de l'Eglise, et à tourner vers l'étrange et le matérialisme des imaginations qui n'y étaient déjà que trop portées ; et Byzance leur prêtera cette noble sévérité qu'elle n'a jamais perdue, et surtout ses formes et ses procédés, préférables à ceux des populations de l'Occident. Nous verrons, dans la suite de cette étude, les libertés ; la richesse et le commerce des cités populeuses du Nord, la piété et l'amour pour les arts des évêques et des moines, des princes et des bourgeois, contribuer aussi à donner un caractère particulier à l'art dans la Flandre, et surtout à l'y développer puissamment.

Dès le IIIe siècle la Gaule-Belgique avait entendu la voix de saint Piat et de saint Chrysole ; et peu de temps après, l'ami de saint Paulin, Victrice, avait fondé un grand nombre de couvents et de basiliques dans le pays des Morins et des Atrébates (1). Il était réservé à saint Eleuthère, à saint Vaast et à saint Amand d'y répandre et d'y asseoir définitivement le christianisme. Partout où ils prêchent, partout où passent les missionnaires irlandais et anglo-saxons dont nous avons parlé, élèvent des églises ; ces apôtres s'attachent surtout à faire construire, dans les centres de population et dans les vallées les plus sauvages, des monastères dont les religieux entretiendront les idées de l'Evangile parmi les peuples de la Gaule-Belgique. L'abbaye de Saint-Vaast est

(1) Acta SS. Belgii, t. I, p. 159, 95, 409.

fondée au milieu des plaines des Atrébates ; celles de Saint-Bertin et de Saint-Vinococ dans les marais des Morins ; celles de Marchiennes et de Saint-Amand sur les rives toujours inondées de la Scarpe ; celle de Gand au confluent de la Lys et de l'Escaut ; celles de Sainte-Aldegonde et de Lobbes dans les bois du pays de Famars ; celles de Saint-Ghislain, de Nivelle, de Stavelot et de Maseyck, dans les vallées qu'arrosent la Sambre et la Meuse : autant de foyers d'où rayonnèrent sur la Flandre la foi et la civilisation. Dans cette contrée, les arts ont eu pour berceau le monastère, les églises ont été leurs premiers et, jusqu'en 1789, leurs seuls musées ; ce sont les idées chrétiennes qui ont donné naissance à cette école flamande primitive dont nous trouvons les traces depuis le VII[e] jusqu'au XVI[e] siècle, traces parfois hélas ! presque effacées par le temps, les guerres et l'ignorance, mais que nous avons suivies avec intérêt, j'allais dire avec piété !

En lui enseignant sa foi et son culte, l'Italie avait donné à la Gaule son architecture et ses arts. A la fin du IV[e] siècle, l'Aquitain Sulpice Sévère élevait à Primulacium deux églises et un baptistère, semblables à la basilique de Nole dont il copiait même les inscriptions en vers ; les temples que saint Victrice, conseillé par saint Paulin, faisait construire dans le nord de la Gaule, avaient probablement reçu les mêmes décorations (1). L'église de Sainte-Perpétue, réédifiée par Grégoire de Tours, était couverte de peintures très-belles ; celle de Saint-Germain-des-Prés, d'après un auteur anonyme du IX[e] siècle, était ornée de fresques et d'un plafond doré ; et Venantius Fortunatus, en parlant de scènes représentées sur les murs des palais et des basiliques, met les artistes de la Gaule

(1) Œuvres de saint Paulin. Lettre XXXII, 6, 10, 17.

au-dessus de ceux de l'Italie (1). Sans doute, certains évêques, et Charlemagne lui-même, défendirent de peindre le pourtour des temples, dans la crainte que les Germains ne rendissent aux saints le culte qui n'est dû qu'à Dieu. Mais néanmoins, ce genre de décoration fut adopté dans toute la chrétienté, et les conciles de 769 et 787 l'autorisèrent solennellement (2); d'ailleurs, les décrets par lesquels l'empereur des Francs ordonne à ses *missi dominici*, de voir si les anciennes peintures sont bien entretenues et d'en faire exécuter de nouvelles, prouvent suffisamment que l'usage de couvrir de fresques ou de mosaïques les murailles des églises existait encore au IX[e] siècle.

Le mouvement que le génie de Charlemagne avait imprimé aux arts dans l'Occident tout entier, fut encore activé par l'influence de l'école byzantine, dont ce prince et ses successeurs purent admirer l'élévation et la sévérité dans l'Italie et dans leurs palais du Nord. Aussi, de toutes parts, malgré les invasions des Normands et des Hongrois, les abbés et les évêques enrichissent leurs églises de peintures murales. En 823, toute la surface intérieure de la basilique de Saint-Germain-de-Flay, près Beauvais, en est couverte; à la même époque, l'évêché de Cambrai a son peintre en titre, Madalulf, dont le pinceau décore le réfectoire de Fontenelle-Saint-Wandrille, en Normandie (3). C'est encore dans la première

(1) Grégoire de Tours. Hist. Ecclésiast. des Francs, l. 10, c. 21, 19. — Mabillon. Annales, liv. 1, p. 120.—Venantius Fortunatus, liv. II, carm. 4 liv. III, 17.

Quod nullus veniens Romanâ gente fabrivit,
Hoc vir barbaricâ prole peregit opus—Ven. Fortunatus, liv. II, carm. 2,

(2) Concile de Francfort, en 794.—Labbe Conciles, t. VII. — Pertz. Monumenta Germanica II. Scriptores : Monach. Sangall. sub finem.

(3) Pertz. Monumenta German. II. Scriptores, p. 296 et 297.

moitié du IXe siècle que vivait à Saint-Amand le célèbre moine Milon, que les auteurs de l'*Histoire Littéraire* citent comme peintre : opinion que confirme ce vers de son épitaphe :

.... Et sanctum pulchrè depinxit Amandum (1).

La basilique romane de Lobbes fut ornée de fresques par l'abbé Folcuin, contemporain de Milon, et comme lui écrivain et enlumineur distingué ; avant l'an mil, nous trouvons à Saint-Hubert plusieurs moines qui passent pour être des peintres d'un grand mérite ; Adélard IV, abbé de Saint-Trond s'occupe lui-même, en 1030, de peindre et de sculpter (2) ; le château de Nieuport, détruit en 1822, offrait sur ses murailles des scènes empruntées à l'Evangile et à la Bible qui dataient du XIIIe siècle ; et c'est probablement à la même époque qu'il faut rapporter l'Enfant Jésus bénissant sa Mère agenouillée, que l'on voit encore aujourd'hui, à Gand, dans l'hospice de la Biloque (3).

L'influence du monastère de Saint-Gall, qui forma plusieurs peintres, dont l'un, le moine Tutilo, envoya à Metz un tableau représentant la sainte Vierge (4), et les rapports fréquents des empereurs de la maison de Saxe avec les artistes grecs, firent élever, sur les bords de la Moselle et du Rhin, un grand nombre d'églises romanes qui, comme toutes les basiliques orientales, devaient être couvertes de fresques ; de Cologne et d'Aix-la-Chapelle où s'étaient établis beaucoup

(1) Histoire littéraire de la France, t. V, p. 299 et suiv.

(2) Folcuin, De Gestis abb. Laub. 6. c. 291. — Historia Andagin. monasterii, XI, XII. — Chronic. abbat S. Trudonis, liv. I. — Cités par Pertz et le *specilegium* de d'Achery.

(3) Messager des sciences historiques de Gand, t. II, p. 200 et suiv. — 1834.

(4) Histoire des Auteurs sacrés par Dom Ceillier, t. XIX, p. 399.

d'Italiens et de Grecs, l'usage de peindre l'intérieur des églises se répandit dans toute la Flandre. En effet, vers l'an mil, le prêtre Jean quitta la cour d'Othon pour se fixer à Liége où il décora le chœur d'une basilique : depuis lors, cette ville ne cessa de posséder des sculpteurs et des peintres qui embellirent ses églises, et qui ornèrent les châteaux de ses évêques et des seigneurs des provinces voisines, de ces scènes où l'on représentait des sujets chrétiens, des combats ou les chasses des paladins (1).

Du VII[e] au XIII[e] siècle, il y eut donc dans la Flandre une succession non interrompue d'artistes qui, décorant les monuments d'après les traditions de l'Italie et de Byzance, rattachent aux mosaïstes des basiliques constantiniennes, les membres de ces corporations qui revêtirent de peintures l'intérieur des cathédrales gothiques du moyen-âge.

Voici quelle fut en général l'ornementation des églises pendant ce laps de cinq à six cents ans. Au-dessus d'une crypte qui rappelle les catacombes et où repose le corps d'un martyr, s'élève le maître-autel, brillant de l'éclat de l'or et des pierreries, et portant le *ciborium*, tabernacle en forme de colombe qui contient la réserve eucharistique (2) ; trois, sept ou douze autres autels s'élèvent tout autour, dans le chevet de l'édifice. A la partie supérieure de l'abside, la sainte Trinité est représentée, le Père sous le symbole d'une main qui sort d'un nuage, le Fils sous la forme d'un agneau et

(1) Mémoires couronnés par l'Académie royale de Bruxelles, t. XXVII. —Mémoire sur le caractère de l'ancienne école flamande de peinture, par M. Héris, p. 59 et suiv. — Nous avions déjà presque achevé notre travail, quand, après l'avoir demandé longtemps, nous sommes enfin parvenu à trouver le mémoire de M. Héris. Nous avons vu avec bonheur que souvent nous nous étions rencontré avec le savant érudit Liégeois. Des indications, des appréciations ont été empruntées à son ouvrage ; les notes indiqueront toujours les plus importantes.

(2) Molanus. Historia S. Imaginum, 46, 493 : note de la page 36.

le Saint-Esprit sous celle d'une colombe (1) ; l'on y trouve souvent aussi la Vierge Immaculée et les quatre évangélistes ou les douze apôtres ; le reste de la voûte est occupé par le *suffito*, plafond plat et lourd, dont les lambris et les rosaces dorés, se détachant sur fond d'azur, sont destinés à rappeler le firmament brillant d'étoiles. Des scènes du Nouveau-Testament dans une nef, des scènes Bibliques en corrélation dans l'autre, font souvenir de ce parallélisme que nous avons trouvé dans les catacombes et dans la basilique de Nole (2). Sur les vitraux qui garnissent déjà les fenêtres, et sur tout ce qui reste de murailles libres, sont tracées des fresques dont les scènes pieuses, les paysages évangéliques, les symboles et les vers sont à la fois des ornements pour le lieu saint, des livres pour les ignorants et des scènes édifiantes pour tous les fidèles (3).

Comme idée, ces peintures rappellent presque toujours l'influence des doctrines du christianisme ; les sujets et la disposition des groupes et des personnages sont imités des fresques des basiliques de l'Italie et de l'Orient qui, elles-mêmes, étaient imitées des mosaïques des catacombes ; les paysages et les animaux fantastiques doivent être attribués au penchant pour le naturalisme, des Germains, des Irlandais et des Flamands. Quant à l'exécution, nous ne pouvons en rien dire :

(1) Voici les vers de saint Paulin sur la manière de peindre la sainte Trinité :

Pleno coruscat Trinitas mysterio :
Stat Christus agno, vox Patris cœlo tonat,
Et per columbam Spiritus Sanctus fluit.
(Epist. XI, ad Severum).

(2) Venerab. Beda.—Vita S. Bened. Bischopi. Sæcul. II Bened. n° 6, 9.

(3) Pictura ob tres causas fit, primò quia est laïcorum litteratura, secundò ut domus tali decore ornetur, tertiò ut priorum vita et memoria revocetur.—Vita S. Bonitii, n° 17. Sæcul. II Benedictin.

il ne reste pas assez de monuments pour que nous puissions apprécier ces premiers essais de l'art chrétien décorant les basiliques romanes du nord de la Gaule.

CHAPITRE II.

Le manuscrit dans l'antiquité et chez les chrétiens. — Les enlumineurs depuis le XII[e] jusqu'au XIII[e] siècle, dans les monastères de la Flandre, et particulièrement à Maseyck, à Saint-Bertin, à Saint-Amand, à Stavelot, à Marchiennes et à Anchin. — Caractères généraux du miniaturiste et de la miniature.

Exilé sur les rivages barbares du Pont-Euxin, Ovide dit à son livre de ne point se parer des couleurs purpurines de l'hyacinthe, de ne pas orner son titre avec le cinabre et de ne point parfumer son papyrus avec l'huile de cèdre (1). Ses vers nous font connaître ce qu'était un manuscrit chez les Romains : les lettres initiales, et parfois même toutes les autres, étaient écrites avec des encres de couleur, dont la plus usitée était le cinabre que les latins appelaient *minium*, mot d'où est venu le nom de miniature ; autour des pages se croisaient et s'enroulaient des lignes et même des fleurs, dessinées sans doute avec cette légèreté qui caractérise les encadrements des fresques de Pompéi (2). Chaque famille patricienne avait plusieurs esclaves que l'on nommait *librarii*,

(1) Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in urbem,
Hei mihi ! quò Domino non licet ire tuo.
Nec te purpureo velent vaccinia succo :
Non est conveniens luctibus ille color;
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur....
OVIDE. Tristium liber I.—Elegia I.

(2) C'est parce que ces fleurs avaient parfois les formes capricieuses des bourgeons de la vigne, que l'on donne à ces ornements le nom de vignettes (*vitis, vinea*)—.*Librarii* (copistes) : Cicéron de Legibus III, 20.— Tite-Live, XXXIII, 55.

ou encore rubricistes, chrysographes, enlumineurs : ils étaient chargés de polir le papyrus, de rogner ses *frontes* ou tranches, de le parfumer avec des huiles odorantes, de le couvrir de caractères tracés à l'aide du *calamus* ou du style, de l'illustrer avec les initiales et les ornements dont nous venons de parler, et de le rouler, par grande feuille ou *volume*, autour du bâton cylindrique en ivoire et en bois précieux, appelé *ombilicus* ; quelquefois même les manuscrits étaient décorés de ces miniatures que l'on retrouve sur le Virgile du Vatican (1).

La vénération que les chrétiens des premiers siècles avaient pour les livres saints, devait les porter à faire copier la Bible et l'Evangile avec plus de soin encore que les païens n'en avaient pour les ouvrages de leurs orateurs et de leurs poètes : les bréviaires et surtout les missels, qui servaient au saint sacrifice, ne pouvaient être écrits avec moins de luxe. Des fragments d'un Ancien Testament du IVe siècle contiennent plus de deux cents miniatures ; et l'on en retrouve aussi sur plusieurs autres ouvrages, écrits avant l'an 600 (2). Les fureurs des iconoclastes avaient forcé, comme nous l'avons dit, les artistes de Byzance à se réfugier dans les couvents, où ils confièrent, au parchemin des manuscrits, les images qu'ils n'osaient plus tracer sur le bois ou dans les pierres des basiliques ; de même, en Occident, à cause des invasions et des guerres du VIe et du VIIe siècle, ceux qui voulaient vivre encore de la vie intellectuelle, avaient dû s'abriter dans l'asile du cloître. Les règles de saint Benoît, du Maître, de Tarnat, de saint Césaire et de plusieurs fondateurs d'ordre imposaient aux religieux et aux religieuses non seulement la lecture, mais encore la calligraphie ; les pseautiers, les missels et les évan-

(1) Bibliothèque du Vatican, n° 3225.

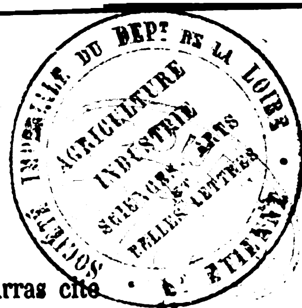
(2) Bibliothèque Cotonn. Le manuscrit grec de l'Ancien-Testament y existait encore en 1737.—Bibliothèque du Vatican, 405, 1209, etc.

géliaires étaient des livres indispensables pour la récitation et la célébration des offices ; une foule d'autres ouvrages n'étaient pas moins nécessaires pour les écoles et les bibliothèques, que les Bénédictins établissaient, dès le VII[e] siècle, dans presque toutes leurs maisons (1). Chaque couvent devait posséder un ou plusieurs enlumineurs ; dans sa cellule tranquille et pieuse, le religieux qui copiait la parole de Dieu, qui écrivait des livres demandés pour les autels, s'appliqua, on le conçoit sans peine, à orner son travail de riches initiales, à l'illustrer par des miniatures. Sans doute, peu à peu la barbarie pénétrait aussi dans les monastères ; sans doute leurs peintures devaient rappeler de moins en moins le dessin si pur de l'antiquité ; mais enfin l'on s'y occupait de calligraphie et d'ornementation des manuscrits. Et il nous reste dans le nord de la France et le midi de la Belgique, non pas seulement des preuves qui démontrent que, pendant la première partie du moyen-âge, du VII[e] au XIII[e] siècle, il existait beaucoup d'enlumineurs, mais des ouvrages qui nous permettent d'apprécier le caractère et les progrès de l'art chrétien.

Saint Vaast, évêque d'Arras, qui vivait du temps de Clovis, et saint Géry qui lui succéda presque immédiatement, avaient fondé, pour les jeunes clercs et même pour les laïques, des écoles dans lesquelles il y avait nécessairement des copistes (2). La bibliothèque de Cambrai possède encore aujourd'hui, un Grégoire de Tours du VII[e] siècle, plusieurs manuscrits du VIII[e] et beaucoup d'autres d'une date postérieure, qui nous prouvent que l'asile ouvert à tous les jeunes gens studieux par saint Géry, sur le Mont-des-Bœufs, était

(1) Histoire littéraire de la France, t. III, p. 82 et 444. — Règles de saint Benoît, de Tarnat, de Saint Césaire.—Lettres de saint Grégoire, citées dans les Annales de Mabillon, t. I. p 167 et suiv.

(2) Acta SS. Belgii, t. II, p. 42, 91.—p. 256—316.



loin d'être inactif (1). L'abbaye de Saint-Vaast d'Arras cite parmi ses plus anciens calligraphes le moine Radulphe, dont les écrits ont été conservés jusqu'à la révolution française, l'abbé Radon qui envoya un missel enluminé à son ami le célèbre Alcuin, et les religieux Osbert et Anseher qui étaient plus miniaturistes encore que transcripteurs (2). Vers 640, l'évêque missionnaire saint Amand distribua aux monastères fondés par lui dans la Gaule-Belgique, un grand nombre de livres qu'il avait rapportés de Rome; vingt ans plus tard, dans l'abbaye qui devait bientôt porter son nom, fut illustré un manuscrit dont plusieurs miniatures ont été reproduites par Mabillon et les auteurs des Mélanges d'archéologie (3). Nous parlerons bientôt de quelques-uns des ouvrages qu'ont écrits les moines de ce monastère.

Dans le couvent de Nivelles, sainte Gertrude, que l'exemple et peut-être les avis de saint Amand avaient déterminée à faire revenir de Rome beaucoup de livres à l'usage de ses religieuses, demanda à l'Irlande, pour enseigner le chant et la poésie sacrée, Foillan et Ultan, deux de ces prêtres formés aux lettres et aux arts dans les monastères si savants de leur pays natal (4). C'est grâce à cette double influence du Midi et du Nord que, dès le commencement du VIII[e] siècle, dans un couvent voisin, à Valenciennes, les jeunes filles étaient instruites, non seulement dans l'art de broder en or et de former des dessins avec des pierres précieuses, mais

(1) Le Glay. Bibliothèques du nord de la France.—Cambrai.— Bethman. Voyage littéraire dans le nord de la France, p. 83.

(2) Acta SS. Belgii, t. II, 91, 27. —Dom Martène. Voyage littér., t. II p. 630-65.—Escallier. Abbaye d'Anchin, p. 96.

(3) Vies des Saints du diocèse de Cambrai par l'abbé Destombes, t. II, p. 26.—Mabillon. Annales, t. I, p. 327.—Mélanges d'archéologie par les R. P. Arthur Martin et A. Cahier, t. IV, art. crosses, etc.

(4) Acta SS. Belgii. Vita S. Gertrudis. Auct. coævo p. 151

encore dans ceux de la calligraphie et de la peinture ; c'est là que furent élevées les deux filles d'Allard de Denain, pieuses artistes dont nous aurons bientôt à parler (1).

Aubert Lemire rapporte dans son *Opera diplomatica* un testament, par lequel le comte Evrard, l'un des meilleurs capitaines de Charles.le-Chauve, lègue à son château et à son monastère de Cysoing (2) un grand nombre de livres tels que missels, évangiliaires, ouvrages de théologie, de géographie et de médecine, dont plusieurs étaient écrits avec des lettres d'or, d'argent ou de différentes couleurs ; dans le nombre se trouvait l'un de ces bestiaires, traités d'histoire naturelle qui, étant ornés d'animaux ou de fleurs, devaient contribuer à augmenter chez les flamands la tendance à la vérité dans l'art. Le testament, écrit en 866, est daté de Mugliastro, forteresse de la marche Trévisane (3). Rapportés de cette province, où tant d'artistes Byzantins s'étaient mêlés aux Italiens, ces manuscrits devaient nécessairement contribuer à rappeler les idées de l'antiquité, à maintenir les traditions chrétiennes à adoucir un peu ce qu'il y avait de barbare chez les Anglo-saxons et les Belges.

Ces travaux et ces influences du dehors excitèrent le goût de la miniature et hâtèrent son développement dans la Gaule-Belgique : ses abbayes devinrent si célèbres par la belle exécution de leurs œuvres graphiques, que c'est à leurs

(1) Annales SS. Ordinis S. Benedicti, t. III, p. 609.... in monasterio quo creditæ erant virgines, erudiendæ in *scribendo* atque *pingendo*. — Les Bollandistes (Acta SS. t. V, mens. Martii, p. 388) disent la même chose des filles d'Allard. — C'est dans l'excellent d'Ozanam qui a pour titre : *De la Civilisation Chrétienne chez les Francs* qu'il est rapporté que Renilde et Harlinde furent élevées dans un couvent de Valenciennes.

(2) Cysoing est un village du département du Nord, situé à quelques kilomètres de Lille.

(3) Miræus. Opera Diplomatica, t. 1, p. 19-22.

religieux que le savant Gerbert, qui s'était rendu à Cordoue pour apprendre la géométrie et l'astronomie, demandait les exemplaires les plus purs et les plus riches des ouvrages qu'il réunissait dans sa bibliothèque (1). Nous ne ferons que citer le monastère de Lobbes, dont l'abbé Folquin écrivit le magnifique volume que possède aujourd'hui la bibliothèque de Boulogne, celui de Saint-Martin de Tournai, où toujours douze religieux étaient occupés à transcrire et enluminer les ouvrages les plus importants, et ceux de Saint-Hubert et de Gemblours où l'on cite particulièrement le moine Foulques et l'abbé Otbert (2). Au lieu de nous attacher à réunir un plus grand nombre de preuves de détails, nous étudierons les manuscrits les plus curieux qui nous restent des enlumineurs de Maseyck, de Saint-Bertin, de Saint-Amand, de Stavelot, de Marchiennes et d'Anchin.

Le temps, la guerre et l'homme vont détruisant peu à peu les œuvres du passé ; après quelques siècles écoulés, nous retrouvons à peine des vestiges de ceux qui ont travaillé au pénible enfantement de notre nationalité, de notre civilisation et de nos idées. Aussi l'historien et l'artiste se croient heureux, quand ils découvrent, conservés par un respect religieux ou par le hasard, un monument, un manuscrit, une peinture qui leur parlent de ce que furent nos pères. C'est ce sentiment que l'on éprouve, en voyant dans la sacristie de l'église de Maseyck un évangéliaire, enluminé au VIIIe siècle. Il est l'œuvre des deux filles d'Allard, seigneur de Denain, Harlinde et Renilde; élevées, comme nous venons de le dire, dans un couvent de Valenciennes, ces pieuses sœurs quittè-

(1) Gerbert. Epistol. XLIV.

(2) Gérard. Catalogue des manuscrits de Boulogne. — Chronic. Flandriæ, t. II, p. 555 et suiv. — Martène et Durand. Ampliss. Collectio. t. IV, p. 925.

rent le pays natal, en 714, pour aller fonder un monastère sur les bords de la Meuse, au milieu des vertes prairies d'Alden-Eyck et de Maseyck. C'est là qu'elles consacrèrent toute leur vie à chanter les louanges de Dieu, et aussi à transcrire les livres saints, à les orner de riches peintures ; dans l'ardeur de leur piété et dans leur goût pour les arts, elles consacraient, à ce travail qui leur était si doux, leurs jours et même une partie de leurs nuits. La légende nous rapporte qu'un soir, tandis que les deux saintes religieuses enluminaient le texte sacré, un nuage épais les enveloppa subitement ; et le démon, se montrant à elles sous la forme d'un spectre, éteignit les cires qui éclairaient leurs veilles laborieuses ; mais, ô miracle ! les flambeaux se rallumèrent sous le souffle d'un esprit céleste, et brillèrent avec plus d'éclat qu'auparavant. Ce récit naïf peut nous faire comprendre en quelle estime étaient tenues à Maseyck les peintures de Harlinde et de Renilde ; l'auteur anonyme de leur vie, qui écrivait au IXe siècle, nous apprend que leurs miniatures s'étaient si bien conservées, qu'elles offraient des couleurs encore fraîches et brillantes de l'éclat de l'or et des pierreries ; cette admiration ne semble pas avoir diminué, puisque l'on a gardé les reliques des deux sœurs, leur évangéliaire et les cires qu'avait rallumées le souffle du Seigneur ; peut-être un pieux ancêtre des Van Eyck, après avoir contemplé l'œuvre des saintes patronnes de son hameau, s'est-il laissé entraîner au désir d'enluminer et de peindre. Il est du moins curieux de savoir que la petite ville de Maseyck, où devaient naître, à la fin du XIVe siècle, les pères de la peinture chrétienne dans la Flandre, possédait, dès 720, les deux artistes les plus anciens dont il est fait mention dans notre histoire, deux religieuses dont le front est entouré de la double auréole de la gloire et de la sainteté ; et l'on nous pardonnera d'avoir

accueilli dans des pages consacrées à une étude historique, cette pieuse légende qui fait planer un poétique souvenir sur le berceau de Hubert, de Jean et de Marguerite Van Eyck.

L'évangéliaire conservé à Maseyck, est un petit in-folio qui contient un grand nombre de miniatures et d'enluminures. Les premiers feuillets représentent, comme dans beaucoup de manuscrits dont la date est postérieure, une colonnade romane surmontée d'une arcade en plein-cintre, dans laquelle sont inscrites plusieurs arcades plus petites; dans ces arcades se montrent des têtes de saints, de démons et d'animaux étranges; au-dessus des chapiteaux s'élèvent des enroulements que surmontent des oiseaux fantastiques; l'espace compris entre les colonnes est consacré à des chiffres qui indiquent les chapitres. L'une des miniatures les plus curieuses est celle où se voit l'apôtre saint Jean : l'évangéliste est assis sur un fauteuil en bois sculpté, au dossier raide et élevé; son genou gauche porte un livre sur lequel il écrit avec le *calamus* qu'il tient de la main droite; couronnée d'un nimbe d'or, la tête du saint présente à la fois un caractère de noblesse, de douceur et de sainteté qui rappelle les peintures des catacombes et celles des Byzantins de la première période. Les contours sont trop accusés; les mouvements manquent de naturel et les draperies offrent des plis lourds et parallèles. La bordure est formée d'un fond quadrillé et à losanges. Les couleurs, où dominent l'or, le bleu, le rouge et le vert, ont conservé, malgré les siècles, assez de vigueur et d'éclat (1). Sans doute, l'action des idées du Nord et de l'Irlande, se fait sentir dans cette œuvre; mais l'on y retrouve aussi une suavité, et parfois une science du dessin, qui rappellent l'art chrétien des basiliques constantiniennes. L'évangéliaire de

(1) *Messager des Sciences Historiques*, 1858, p. 1 à 5.

Maseyck est un monument précieux qui nous prouve l'influence exercée, dans la Gaule-Belgique, par les arts de l'Italie que nous allons voir presque oubliés par les miniaturistes des couvents dont il nous reste à parler.

Fondée en 648 par un moine sorti du monastère irlandais de Luxeuil, l'abbaye de Saint-Bertin posséda bientôt une église, dont les colonnes ornées de chapiteaux, les pavés en mosaïque traversés de lames d'or, et, sans nul doute, les peintures murales rappelaient les basiliques de l'Italie et de l'Irlande: du moins les fouilles de 1844 ont prouvé qu'elle était construite sur le même plan (1). Les 150 moines que ce cloître abritait déjà avant la mort de son fondateur, réunirent une bibliothèque considérable : nous voyons, en effet, au mois d'avril 794, Charlemagne porter un décret qui leur octroie le droit de chasse dans les forêts royales, afin qu'ils puissent se procurer le cuir nécessaire à la reliure de leurs livres (2). A la fin du VIII[e] siècle, Léothardus y enluminait un ouvrage de saint Augustin ; dans la première moitié du IX[e], Guntbert, de la noble famille des Steneland, se rendait célèbre par son talent calligraphique, qu'il avait sans doute cultivé dans les voyages et le long séjour qu'il fit à Rome ; d'un autre côté, les rapports fréquents que l'abbaye de Saint-Bertin avait, vers la même époque, avec l'Université d'Oxford à qui elle elle envoyait et de qui elle recevait des professeurs, devaient développer l'influence de l'art anglo-saxon et irlandais. Nous y trouvons, au X[e] et au XI[e] siècle, l'abbé Odbert, et les moines Hérivée et Dodolin qui s'associent pour écrire et illustrer le *Psalterium Glossatum*, l'une des plus belles

(1) Cartul. Sithuens. Folquini ; publié par M. de la Plane. — Mémoires des Antiquaires de la Morinie, 1847.

(2) De la Plane. Les Abbés de Saint-Bertin, p. 40 à 42.

productions des arts graphiques avant le XIIIe siècle (1). Deux œuvres caractéristiques nous restent des religieux de cette abbaye : l'une est le manuscrit n° 764 de la bibliothèque de Saint-Omer, et l'autre le n° 197 de la bibliothèque de Gand.

Le premier, écrit en 867, a pour titre : *Historia genealogica* ; il contient une généalogie des rois de France, une histoire de l'arrivée des Normands à Saint-Bertin, la vie de saint Ansbert et de saint Winnoc, et enfin, l'office et la légende de saint Wandrille, abbé de Fontenelle. Entre la préface et le premier chapitre de ce dernier opuscule, se trouvent sept miniatures dont la première représente le saint, en abbé, la tête entourée d'une auréole, donnant la bénédiction de la main droite et tenant de la gauche le bâton pastoral à double crosse; la seconde le laisse voir revêtu d'une sorte de toge et portant un long bâton, insignes qui indiquent sa charge de comte du palais; dans la troisième, suivi d'un groupe de personnages, il tient par le fourreau une épée qu'il semble présenter à quelqu'un ; sans doute l'auteur a voulu le peindre se démettant de ses fonctions. Le sujet de la miniature suivante est emprunté au IVe chapitre de la légende : à cheval, la main levée, les vêtements agités par le vent, saint Wandrille s'élance suivi de trois guerriers dont les chevaux courent aussi, tandis que ses ennemis, cavaliers qui portent le costume des Normands, sont frappés d'immobilité par sa puissance. Nous voyons dans la cinquième miniature, le saint en costume d'abbé, secourant un homme qui tombe de son char sur la boue du chemin ; et dans la sixième, la multitude qui se rit du saint dont les vêtements ont été

(1) De la Plane, op. cit., p. 50 et suiv., 85, 138 et suiv. — Catalogue de la bibliothèque de Boulogne, p. 44 et suiv. ; notice de M. l'abbé Van drival. — Description des manuscrits de la bibliothèque de Saint Omer, par M. Piers.

souillés tandis qu'il accomplissait cet acte de charité ; Dagobert impose silence à la foule , et un ange nettoie la robe violette de l'abbé. La septième enluminure offre un portique roman, dont les arcades sont en plein-cintre et les chapiteaux ornés de feuilles d'acanthe ; au-dessus une petite tourelle montre plusieurs rangées de niches superposées ; en avant du portique, un abbé est assis sur un pliant, et un moine, probablement l'auteur du manuscrit, lui présente un livre.

Tout dans ces miniatures révèle l'enfance complète de l'art. Des traits épais et noirs marquent les contours et le dessin ; on peut les suivre parfaitement sous des couleurs délayées à l'eau et appliquées à teintes plates , où les tons violet , gris-bleu et rouge sont prodigués d'une manière désagréable à l'œil. Les chevaux, les armes , les costumes , les constructions indiquent une plume et un pinceau inexpérimentés ; les doigts et les mains ont des proportions vraiment énormes ; et à la vue de ces têtes au front bas , de ce nez énorme rattaché, par une rainure droite, à la ligne qui indique la bouche, de ces yeux étrangement ouverts, et formés par un point entouré de deux traits que Alfred Michiels appelle très-bien des parenthèses , on se rappelle les charges coloriées qu'exécute un écolier de dix ans (1).

Vers la fin IXe siècle , au milieu des invasions des Normands, l'art, à Saint-Bertin, était donc retombé dans la barbarie ; mais insensiblement les rapports avec l'Italie et l'Angleterre dont nous avons parlé un peu plus haut , ainsi que l'habitude de la calligraphie et de la miniature, donnèrent du talent aux religieux de cette abbaye ; et dans la seconde

(1) Bibliothèque de St-Omer, man. n° 764. — Mémoires des Antiquaires de la Morinie 1836, p. 127 à 132 ; et Atlas de la même Société, 1839 et 1840. — Alfred Michiels. Hist. de la peinture flamande , t. 1 , p. 387 et 388.

moitié du XII[e] siècle, le chanoine Lambert y illustra un manuscrit tout-à-fait remarquable, intitulé *Liber floridus*, qui est conservé aujourd'hui dans la bibliothèque de Gand (1).

Ce manuscrit renferme environ vingt-quatre miniatures et un grand nombre de dessins moins importants. Le premier feuillet représente l'apôtre des Morins, saint Omer, assis sur une sorte d'arc-en-ciel, tenant une crosse de la main gauche et bénissant de la main droite ; sa tête au front élevé, aux traits agréables et réguliers, est entourée par des cheveux et une barbe d'un gris très doux. Dans les autres miniatures nous trouvons un moine écrivant sous les arcades d'un cloître byzantin, dont le dessin et la pose ont du mérite, un énorme lion dont la tête et les proportions sont très-remarquables, et un antéchrist au visage très expressif, qui est assis sur la queue du dragon Léviathan et qui porte pour sceptre une lame brûlante (2) ; l'empereur Auguste, avec sa tunique verte et son manteau dessiné à l'encre rose, avec sa barbe légère et ses cheveux bruns, avec ses traits sérieux et imposants, dénote un talent véritable (3). Il en est de même de Charles-le-Chauve qui, siégeant sur un trône d'une architecture bizarre, revêtu d'une tunique et d'un manteau qui le drapent parfaitement, et portant une couronne ornée de pierres précieuses et un sceptre terminé par une rose, montre une tête noble et pensive (4).

Ce manuscrit trahit l'influence byzantine dans la symétrie

(1) Ce manuscrit est le n° 197 de la bibliothèque de Gand. Nous l'avons apprécié d'après M. Jules de Saint-Genois (*Messager de Gand*, 1844, p. 473 à 506), et d'après Alfred Michiels qui l'a étudié au point de vue de l'art ; op. cit. p. 396 et suiv.

(2) Folio 56 v°, 58 v°, 62 r°, 62 v°.

(3) Folio 138, v°.

(4) Fol. 207 v°.

exagérée des vêtements, dans la longueur des jambes, des bras et des doigts, et dans les détails de l'architecture; l'idée de peindre les animaux, les plantes, l'homme qui dévore un griffon, le diable sur Béhémoth et les monstres étranges qui tournent la tête et se mordent la queue, doit-être plutôt attribuée au caractère des Flamands ainsi qu'aux Irlandais, aux Anglo-Saxons et aux légendes religieuses; enfin, la suavité sérieuse des visages, leur noblesse douce et mélancolique sont des résultats de l'influence exercée par le christianisme.

Plus d'une fois déjà nous avons parlé de l'abbaye de Saint-Amand; nous avons fait mention de Milon, l'un de ses moines, savant et peintre renommé, qui rendit les écoles de ce monastère assez célèbres pour que Charlemagne y envoyât son neveu, Alcuin son frère, et Charles-le-Chauve son fils. Les auteurs de l'*Histoire Littéraire*, et le savant Bethman nous disent que les arts graphiques y prirent un très-grand développement du IXe au XIIIe siècle (1), et nous pouvons prouver la vérité de leurs assertions au moyen des manuscrits, trop peu connus et trop peu étudiés, de la bibliothèque de Valenciennes.

L'on ne peut guère regarder comme des miniatures les rares dessins, formés uniquement de contours tracés à la plume sans application de couleurs, qui se rencontrent dans le manuscrit de Milon; mais nous en trouvons qui sont curieuses au point de vue de l'histoire de l'art, dans la *Vie de saint Amand* et l'*Apocalypse*, livres copiés vers la fin du IXe siècle (2). Dans le premier, citons le moine Baude-

(1) Hist. Litter. de la France, t. V, p. 499 et suiv. — Voyage littéraire dans le nord de la France, par Bethman, p. 83 et 85.

(2) Bibliothèque de Valenciennes. Manuscrits. T. 6, 19. — A, 3, 18.



Imp. A. Bellant à Douai. p. 92 et 93

TRAIT (Fac simile)

d'une miniature exécutée au IXe Siècle, N° 92 du catalogue des Mss de la Bibliothèque de Valenciennes.

FEMME DE L'APOCALYPSE. APOCALYPSIS FIGURATA (provenant de Saint-Amand)

mont qui est assis écrivant, et les quatre évangélistes représentés sous des formes symboliques; à la page 77, un portique roman où se voit l'abbé Haimin à qui Milon présente son livre; et à la page 30, des têtes dont l'expression de moquerie est caractérisée avec la vérité qui appartient aux flamands ; citons dans le second, le Christ avec un nimbe jaune à trois lobes, saint Jean l'évangéliste, plusieurs édifices romans, et surtout un grand nombre d'animaux fantastiques. Les têtes carrées, les yeux énormes, les doigts et les jambes démesurément longs, la disproportion des membres, la lourdeur des traits et des contours, la dureté des couleurs appliquées par teintes plates, le goût de l'étrange, tout montre, bien mieux encore que dans le n° 764 de Saint-Bertin, la barbarie dans laquelle l'art était tombé, et l'influence que les idées germaines acquéraient même dans les monastères.

Si du IX[e] siècle nous passons au XII[e], nous trouvons un progrès analogue à celui dont nous avons constaté l'existence à Saint-Omer. Le numéro 202 de la bibliothèque de Valenciennes offre, parmi un grand nombre de miniatures remarquables, celle qui représente la réception de saint Amand dans le ciel. Deux anges soutiennent le saint fondateur du monastère qui monte vers le Paradis où l'attendent les élus, tandis qu'au bas d'autres esprits célestes admirent et chantent ses vertus; sur le côté est agenouillée sainte Rictrude à qui un envoyé de Dieu montre la gloire de celui qui la dirigea dans les voies du salut. Malgré le mérite de cette œuvre importante qui couvre deux feuillets de vélin, en regard l'un de l'autre, nous lui préférons encore les nombreuses miniatures du n° 204 dont les sujets offrent plus de suite, et dont l'exécution est beaucoup plus soignée, ainsi que celles d'un autre manuscrit, coté A, 5, 3, où nous avons surtout admiré le *Crucifiement* : le Christ est attaché

sur la croix; une longue draperie à plis symétriques le recouvre de mi-corps à mi-jambes; les traits, quoiqu'un peu durs, expriment vraiment la souffrance; les yeux sont encore trop ouverts, et les membres, surtout les doigts et les jambes, sont toujours très-longs; nous pouvons en dire autan de la Vierge et de saint Jean dont toutefois les têtes on beaucoup moins de caractère (1). Comme sur les miniatures du manuscrit précédent, les fonds sont d'or, et les couleurs commencent à se fondre avec une certaine harmonie. Dans ces ouvrages et dans plusieurs autres, nous trouvons un très-grand nombre de vignettes assez belles, et beaucoup d'initiales formées au moyen d'enroulements capricieux et d'animaux fantastiques. L'une des lettres les plus remarquables est l'I d'une Bible du XII[e] siècle, qui occupe toute une page de vélin, grand in-folio: au-dessus se trouve cette inscription: *Sawalo, monachus sancti Amandi, me fecit* (2). L'art est véritablement original dans cette abbaye: les membres sont toujours d'une longueur disproportionnée; mais les sujets sont variés, les têtes ont de l'expression, et les couleurs, moins dures qu'auparavant, commencent à se fondre; tout trahit les mêmes influences que les ouvrages exécutés par les moines de Saint-Bertin.

Dans ce même XII[e] siècle, la miniature est cultivée, avec non moins de soins et de succès, dans les couvents de Marchiennes et d'Anchin. La première de ces abbayes, ravagée par les Normands, avait perdu sa bibliothèque, et avait eu beaucoup à souffrir des seigneurs féodaux qui voulaient la dominer; mais elle ne tarda pas à reprendre ses vertus, ses travaux de desséchement dans la vallée de la Scarpe, et ses études lit-

(1) Bibliothèque de Valenciennes. Manuscrits. A, 5, 3.

(2) Id. id. id. A, 1, 11. — Fait par Sawalo, moine de Saint-Amand.

téraires et artistiques. La bibliothèque de Douai possède un grand nombre de manuscrits enluminés par ses moines après l'an 1100. Dans le n° 291, la lettre H qui commence le commentaire de saint Augustin sur le psaume 17, présente une miniature petite, mais remarquable comme idée et comme exécution. Dans la partie supérieure de cette lettre sont représentés le Christ et la Vierge, assis sur des trônes ; la figure du fils de Dieu a les yeux trop ouverts ; ses traits sont un peu durs, quoique nobles d'expression ; son auréole verte, coupée par trois croisillons, manque de douceur ; les plis de sa robe, qui est d'un blanc sale, sont indiqués par des teintes vermillon léger qui sont bien dégradées, ainsi que les tons bleuâtres que l'artiste a employés pour dessiner le manteau ; le visage de la Vierge, qui est plus doux, manque aussi de suavité ; sa robe et sa mitre sont tracées avec les mêmes nuances de couleurs que la tunique du Christ ; le Rédempteur et sa Mère, inclinés vers la terre, appellent les deux manuscripteurs. Sous le trait médial de la lettre, ceux-ci complétement enveloppés dans de longues robes de moine aux nuances bleues habilement ménagées, montent vers le ciel, afin de présenter à Jésus et à Marie leur livre qu'ils soutiennent chacun d'une main. Le cou est trop raide, la pose de la tête trop violentée et les yeux trop larges, mais l'expression est meilleure ; de la main qui ne touche pas le manuscrit, ils laissent tomber un phylactère, sur lequel est écrit ce vers :

Poscunt scriptores copulæ cælestis amores (1).

En récompense de leurs travaux, de leurs enluminures, ils demandent qu'il leur soit donné d'entrer ensemble dans le

(1) Les calligraphes demandent qu'il leur soit donné d'aimer dans le sein de Dieu.

ciel, et d'y être unis avec l'époux et l'épouse mystiques dont saint Augustin parle dans le commentaire qui commence par cette délicieuse miniature. S'il y a du byzantin dans les proportions élancées du corps, dans l'écarquillement des yeux, dans la fierté un peu rude des figures, et du germain dans ce que les poses ont de tourmenté, il faut reconnaître l'influence chrétienne dans l'idée générale, dans la poésie qui caractérise cette œuvre. Le premier feuillet de ce magnifique in-folio est occupé tout entier par une miniature qui représente saint Augustin. L'évêque d'Hippone est assis sur un siége à griffons, tenant d'une main la crosse, et de l'autre son livre de commentaires; la figure est noble, sévère, en un mot byzantine; les plis des draperies sont remarquables surtout par la dégradation des tons qui les forment; le fond bleu à étoiles blanches offre de la dureté. Dans l'encadrement sont enchâssés sept médaillons dont l'un au-dessus de la tête du saint montre le Christ se détachant sur un fond vert, avec l'alpha et l'oméga symboliques à ses côtés; les six autres, quatre aux coins et deux au milieu, renferment les saints de Marchiennes, Adalbald et Rictrude, avec le sceptre qui rappelle leur dignité, Maurand avec la crosse d'abbé, Eusébie, Adalsende et Clotsende avec la palme des vierges et la lampe où brûle une flamme rouge, symbole de la piété. Le B qui commence le psaume *Beatus vir qui timet Dominum*, offre un Christ qui, byzantin par la longueur des bras et des mains, montreune draperie exécutée avec des tons très-doux et une finesse remarquable; l'arc-en-ciel sur lequel est assis le Rédempteur, le globe terrestre sur lequel il pose les pieds, le nimbe à croisillons qui entoure sa tête, et l'auréole elliptique qui l'environne tout entier, sont des attributs assez rarement réunis, qui montrent Dieu dans toute sa gloire, et que nous retrouverons



Imp. A. Robaut à Douai

L'ENLUMINEUR SIGER,

Miniature d'un Ms. du XIIe S. provenant d'Anchin (N° [illegible]) de la Bibliothèque de Douai

dans les peintres chrétiens du XV[e] siécle (1). Ces détails, que nous pourrions facilement multiplier, suffisent pour montrer que la miniature au XII[e] siècle, outre les influences que nous avons déjà signalées, subissait particulièrement celle de la poésie légendaire et symbolique de la religion chrétienne.

L'auteur de l'*Abbaye d'Anchin* a parlé des miniaturistes les plus célèbres de ce monastère ; nous signalerons d'après lui et d'après les manuscrits conservés dans la bibliothèque de Douai, ce qui peut avoir de l'importance relativement à l'histoire de l'art. Nous aurions pu, en parlant de Saint-Bertin, de Saint-Amand et de Marchiennes, donner la description d'une foule d'initiales formées au moyen d'animaux fantastiques ; les religieux d'Anchin semblent avoir affectionné, plus encore que les autres moines, ce genre d'ornements. En ouvrant au hasard les volumes marqués sous les n[os] 242, 367, 373, 914, 702 dans le catalogue des manuscrits de Douai, l'on voit sans cesse passer devant soi les dragons étranges, symboles du démon, les sirènes séduisantes qui représentent l'impureté, les oiseaux à tête humaine, les hommes au pied fourchu et à la tête de guivre, et tout un monde de jongleurs, de valets, de démons, de monstres, d'êtres impossibles, qui grimacent, qui gambadent, qui se saisissent par les cheveux, qui se lancent des flèches, qui se déchirent, qui se dévorent entr'eux ; et souvent, au milieu de ce pandémonium, un moine, le brunissoir à la main, enlumine un manuscrit, une sainte se tient debout, calme et pieuse, recouverte d'un voile, revêtue d'une tunique aux

(1) Bibliothèque de Douai. Manuscrits. N° 291 du catal. de M Duthillœul. *D. Augustini super psalmos*, t. 1, frontispice, passim ; c'est vers la fin que se trouve la petite miniature des deux manuscripteurs qui s'envolent vers le ciel

ongs et chastes plis (1.) Ce sont les idées du nord, c'est l'imagination des Germains et des Irlandais qui a jeté sur le vélin des livres sacrés, ces créations fantastiques qui accusent du réalisme et de la vie ; mais les enlumineurs y ont souvent mêlé l'idée chrétienne.

Quant aux grandes miniatures à sujet, exécutées par les religieux d'Anchin, nous ne parlerons que de celle qui sert de frontispice au n° 298 de la bibliothèque de Douai. Ce manuscrit in-folio qui contient le traité de saint Augustin sur la Trinité, a été copié et enluminé par les moines Jean et Bauduin ; ce dernier étant mort avant que l'œuvre fut achevée, son confrère l'a montré, au bas de la miniature, couché dans un tombeau, au-dessus duquel plane un ange qui emporte au ciel son âme, représentée sous le symbole ordinaire d'un enfant complètement nu. Plus haut, Jean lui-même lève vers le Christ ses mains jointes, d'où pend un phylactère sur lequel se lit ce distique :

Suscipe scriptores et eorum, Christe, labores,
Adjutos precibus à geminis Patribus (2).

Les deux Pères dont il est ici question sont saint Augustin, l'auteur de l'ouvrage, et le Bienheureux Gossuin, abbé d'Anchin, qui sont représentès à côté de l'enlumineur. Au haut de la miniature se voit le Christ, qui appelle à la gloire céleste le manuscripteur Jean, sur la tête duquel un ange pose la couronne ; dans les quatre médaillons qui forment les coins de l'encadrement, sont Abraham et Moïse, David et Isaïe portant, comme tous les autres personnages, des phylactères ornés d'une inscription.

(1) Bibliothèque de Douai. Man. cités plus haut.—Escallier. L'Abbaye d'Anchin, p. 99 et suiv.

(2) Accueille, ô Christ, les manuscripteurs et leurs travaux : ils ont pour eux les prères de deux Pères.

La raideur des poses, la maigreur des figures et les plis symétriques des draperies presque toujours collantes, rappellent l'influence byzantine, tandis que la ligne droite du nez, la longueur des doigts, l'ouverture des yeux, l'attitude tourmentée du miniaturiste Jean, et ce qu'il y a d'assez correct mais de dur dans les traits, nous ramènent plutôt à l'art italien modifié par les Germains et les Anglo-Saxons. Les quatre prophètes de l'Ancien Testament font souvenir de ce parallélisme entre la Bible et l'Evangile, que nous avons rencontré dans les catacombes et dans les basiliques, de même que les inscriptions en vers font penser à celles que l'on trouve dans l'église de saint Paulin, et aussi dans les tableaux de Broederlain et des Van Eyck. L'idée d'ensemble qui frappe dans cette œuvre est essentiellement chrétienne, ainsi que bien des détails parmi lesquels il faut signaler l'enfant nu qui représente l'âme. Cette miniature n'est pas coloriée, comme celles de saint Wandrille, avec de simples teintes plates, mais elle est peinte à la gouache au moyen de tons graduellement décroissants; le vermillon d'orient, le carmin, l'azur, le bleu d'outre-mer, le vert, l'or ont été employés par l'artiste, et ces couleurs ont conservé leur fraîcheur primitive, à l'exception de l'argent qui est devenu noir (1).

Dans la profonde vallée de l'Amblève, saint Remacle avait fondé en 655 l'abbaye de Stavelot; situé à peu de distance d'Aix-la-Chapelle et de l'Allemagne, ce monastère dut ressentir l'influence des idées de Byzance et de la Germanie, plutôt que de celles qui étaient inspirées par l'Italie et les Anglo-Saxons; c'est ce que prouve l'étude des manuscrits enluminés dans cette abbaye, qui sont aujourd'hui possédés par la bibliothèque de Bourgogne.

(1) Bibliothèque de Douai, 298. — Escallier. Op. et loc. cit.

Un missel du IX[e] siècle (1) offre deux miniatures et une esquisse : sur le premier feuillet, sous une arcade en plein-cintre dont les colonnes ont des chapiteaux à feuilles d'acanthe, se montre un saint revêtu d'un long manteau blanc assez bien drapé, et portant un nimbe doré autour du front ; sa figure triviale, ses cheveux et sa barbe annoncent une main inexpérimentée. La seconde miniature est encore inférieure comme couleur et comme dessin. Un évangéliaire de Saint-Laurent de Liége, enluminé vers la même époque, n'est guère plus remarquable.

Mais au XI[e] siècle, quand les empereurs d'Allemagne ont amené, de l'Italie dans les provinces rhénanes, ces artistes byzantins dont nous avons parlé, nous trouvons à Stavelot un manuscrit dont l'exécution est incomparablement supérieure ; c'est le *Liber Evangeliorum*, conservé aussi dans la bibliothèque de Bourgogne (2). La plupart de ses vingt-neuf grandes miniatures sont aussi belles par l'ensemble que par les détails : dans la première, la figure du Christ est traitée avec une habileté qui indique les études les plus sérieuses ; celle qui représente l'entrée à Jérusalem montre un naturel et une science de la perspective que le moyen-âge n'atteindra pas ; l'affaissement du Christ sur le calvaire est très-bien rendu dans une autre miniature ; et dans la Descente de croix, le bras droit du Sauveur pend déjà librement, la Vierge le supporte de ses deux mains, un ouvrier dégage l'autre en enlevant le clou avec des tenailles, saint Pierre soutient le corps par le milieu et saint Jean, profondément triste, essuie le sang qui baigne les pieds de son divin maître ; le

(1) Bibliothèque de Bourgogne, n° 1814. — Alfred Michiels. *Histoire de la peinture flamande*, t. 1, p. 385 et suiv. C'est d'après cet ouvrage que nous donnons une idée des manuscrits de Stavelot.

(2) Bibliothèque de Bourgogne, n° 9222.

baiser suprême de la Vierge est rendu, dans l'Ensevelissement, avec une expression de douleur et de tendresse vraiment sublime ; deux saintes femmes pleurent, derrière la Mère des douleurs, dans une attitude pensive et mélancolique ; la Résurrection a un caractère de grandeur que l'on retrouve rarement (1).

Si quelques détails et certaines expressions des têtes font penser à l'Italie, aux Germains et au christianisme, c'est presque toujours à l'influence byzantine qu'il faut rapporter ce chef-d'œuvre. Cette influence se saisit surtout dans la noblesse des sujets en général et de la plupart des têtes en particulier, et aussi dans les fonds d'or, dans la mantille étoilée et la calotte rouge de la Vierge, et dans la bénédiction orientale que l'Enfant Jésus donne en levant le pouce, l'index et l'auriculaire.

Nous avons parlé, trop longtemps peut-être, des manuscrits les plus remarquables qui nous sont restés des temps antérieurs au XIII[e] siècle ; mais, selon nous, il est nécessaire de faire connaître ces antiques monuments de l'art chrétien, et parce qu'ils sont les seuls qui existent, et parce qu'ils ont été très peu étudiés. Il nous reste maintenant à apprécier en général et le miniaturiste et les caractères de la miniature dans les périodes qui se sont écoulées avant l'an 1200.

Je n'ai jamais pu voir, sur le vélin des manuscrits, la figurine qui représente l'enlumineur, sans y arrêter quelque temps mes regards et ma pensée. Le visage du moine est calme et sérieux ; une légère couronne de cheveux entoure sa tête rasée ; il est enveloppé par une robe de bure aux plis lourds et symétriques ; assis sur un escabeau en bois sculpté, il incline la tête vers le lourd pupître

(1) Alfred Michiels. Op. cit. t. 1, p. 595.

qui porte un livre orné d'enluminures encore inachevées, et sa main, à l'aide de la plume ou du brunissoir, place l'or, l'argent et les couleurs brillantes : et cependant, autour de lui, dans les enroulements capricieux du feuillage et des arabesques, s'agitent les démons, les sirènes et les dragons ailés.

Cette miniature ne représente-t-elle pas la vie du religieux rubriciste ? Tandis que non loin des murs du monastère guerroyaient les Francs, les Normands et les Magyars, tandis que se troublaient partout les manants, les gens d'armes et les seigneurs, lui, dans la solitude respectée du cloître, il passait sa vie à étudier, à peindre et à prier. Pour lui, enluminer, c'était obéir ; la règle le lui ordonnait, et son supérieur le lui imposait au nom de Dieu lui-même ; enluminer, c'était satisfaire son amour, sa passion pour l'étude et le travail, c'était vivre de la vie intellectuelle et en faire vivre les autres, comme le dit ce vers d'un copiste dont l'ouvrage existe à la bibliothèque de Lille :

Scripsit amore sui, conscripsit amore suorum (1).

Enfin, pour lui, enluminer, c'était travailler à la gloire de Dieu, au salut des âmes, à sa propre sanctification : c'était faire connaître les mystères de la foi, contribuer à la solennité des saints offices, et illustrer le texte des livres sacrés et la figure des bienheureux. Et nous voyons en effet le miniaturiste, tantôt offrir son œuvre au Christ comme dans les manuscrits de Marchiennes et d'Anchin (2) ; tantôt appeler ses miniatures des fleurs de l'âme qu'il présente à la Vierge, comme le moine Lanvin dans un manuscrit du XIe siècle :

(1) Bibliothèque de Lille, n° 194. Il a écrit pour lui et pour ses frères.
(2) Bibliothèque de Douai, manuscrits, nos 702, 291, 298.

Hos animæ flores, quibus ornentur benè mores,
Ex famulis unus fert Lanvinus tibi munus,
Stella, Maria, maris. Quem perpetuò tuearis (1).

Et Radulphe, calligraphe du VIII[e] siècle voyait, tandis qu'il écrivait son livre, le fondateur de son abbaye, saint Vaast, qui le contemplait du haut du ciel et lui disait : « Ecrivain, autant il y a de lignes et de lettres dans ton œuvre, autant je te remets de fautes » (2). Les artistes qu'inspiraient des idées si nobles devaient nécessairement conduire insensiblement la peinture à une hauteur de pensée qu'elle n'avait jamais atteinte dans l'antiquité ; entre les mains patientes et pieuses des miniaturistes, l'art allait peu à peu devenir chrétien. S'il ne l'était pas encore à la fin de la période que nous venons d'étudier, du moins sa tendance générale était d'y arriver tôt ou tard. Mais avant d'en être là, il lui avait fallu passer par bien des essais, par bien des des tâtonnements infructueux.

Quand au VII[e] et au VIII[e] siècle, les idées des barbares eurent envahi jusqu'à un certain point l'église et les monastères, l'art antique disparut presque complétement des miniatures ; il resta seulement, de la peinture chrétienne des Italiens, la pensée générale et quelques détails que con-

(1) Bibliothèque de Cambrai, manuscrit n° 501... Ces fleurs de l'âme qui sont les ornements du cœur, te sont présentées par Lanvinus l'un de tes serviteurs, ô Marie, étoile de la mer. Protège-le à jamais.

(2) *Les abbés de Saint-Bertin*, par M. de la Plane, p. 42. Sur le dernier feuillet du traité de Saint-Augustin sur les Psaumes, se trouvent ces vers :

Cùm librum scribo, Vedastus ab æthere summo
Respicit, et celis quot aretur pagina sulcis,
Quot folium punctis hinc hinc laceretur acutis ;
Tuncque favens operi nostro, nostroque labori :
« Grammata, quot sulci, quot sunt deniquè puncta,
« Inquit, in hoc libro, tot crimina jam tibi dono.

servèrent la lecture des légendes et l'étude de l'Écriture-Sainte. L'influence des Irlandais et des Anglo-Saxons qui allait si bien à des peuples d'origine germaine, l'emporta dans toute la Flandre ; et, comme nous l'avons vu dans les manuscrits de Saint-Bertin, de Saint-Amand et de Stavelot, elle domina complètement au IXe siècle.

Une naïveté excessive dans la composition, des idées parfois originales mais souvent triviales et exagérées, un défaut choquant de proportions, une expression étrange et commune, des yeux énormes, des contours dessinés à la plume avec un trait quelquefois facile mais toujours trop épais, des couleurs appliquées par teintes lavées et sans empâtements au lieu des gouaches qui se trouvent dans les manuscrits francs de la même époque, un goût prononcé pour les bordures à losanges, à fleurs et à entrelacs, quelques animaux fantastiques, des détails romans et des tons durs et heurtés dans les constructions architecturales : voilà les caractères des miniatures flamandes au IXe siècle.

Au Xe, après les invasions des Normands et des Hongrois qui avaient brûlé ou dévasté toutes les abbayes, quand, dans la plupart des monastères, les seigneurs féodaux dominaient comme avoués ou même comme abbés, l'art fut nécessairement négligé ; et les rares miniatures que l'on rencontre offrent les figures les plus difformes, les tons les plus discordants et les draperies les plus lourdes.

Mais, après l'an mil, tout prend une face nouvelle dans les couvents du nord de la France : soutenu par Gérard, évêque d'Arras et de Cambrai et par Bauduin-Belle-Barbe, comte de Flandre, Ledwin, abbé de Saint-Vaast, réforme les monastères dans l'Artois, le Cambrésis et la Flandre (1) ;

(1) Baldéric. *Chronique d'Arras et de Cambrai*, p. 28. — Archives manuscrites de Marchiennes : *Miracula Sanctæ Rictrudis*, *passim*.

les idées germaines avec leur naturalisme et leur originalité pénètrent cette société du moyen-âge à qui, auparavant, elles n'avaient donné que la barbarie ; les dogmes, les prédications, le culte, les légendes et les traditions artistiques du christianisme répandent partout une poésie sérieuse, et en même temps douce et imagée ; par le Rhin et la Belgique orientale, l'art byzantin fait sentir son influence : dès lors le caractère des miniatures change complètement. Au XIIIe siècle, la composition prend, en général, un caractère plus spontané et plus original qui se traduit par des poses violentes et tourmentées, quoique certains personnages principaux, comme Dieu le père, le Christ et la Vierge, gardent l'attitude noble et un peu raide que leur avaient donnée les mosaïstes et les byzantins. Les sujets sont variés, parfois grands, souvent bizarres, presque toujours poétiques. Les formes des personnages sont élancées ; leurs figures sont d'un ovale plein, présentant des yeux largement ouverts, des sourcils arqués, un nez droit, une bouche légèrement déprimée aux coins, de l'énergie et de la noblesse plutôt que de la douceur ; les pieds, les bras et surtout les doigts sont démesurément longs. Les plis des draperies, quoique trop symétriques, n'ont rien de lourd et ne manquent pas d'une certaine grâce. Le dessin généralement est encore faible, mais il y a dans l'ensemble des personnages une expression grande et parfois douce qui plaît aux regards. Les encadrements sont formés de lignes d'or ou d'argent, de bordures losangées, quadrillées et diversement entrelacées, avec des médaillons qui représentent des saints, aux quatre coins et parfois au milieu. Les initiales deviennent de véritables miniatures ; elles offrent surtout matière à cette verve comique et intarissable qui a rempli les manuscrits d'enroulements capricieux, d'animaux fantastiques, et d'êtres plus bizarres

les uns et que les autres. Le champ des peintures qui d'abord était très-clair et présentait souvent un vert léger, se charge plus tard d'un rouge foncé ou d'un bleu lourd, relevé parfois d'étoiles ou de dessins quadrillés, et se couvre enfin de la plaque d'or massif des peintures byzantines. Presque toujours les traits sont marqués à la plume, mais l'image ne laisse plus apercevoir la moindre trace du premier dessin ; elle est enluminée au moyen de tons locaux dont les détails sont formés par des rehauts ; plus tard, la peinture à la gouache recommence sous l'influence des artistes byzantins ; l'exécution dès lors est plus large, et les teintes sont fondues avec plus d'harmonie (1).

Dans les manuscrits antérieurs au XIIIe siècle, nous voyons donc déjà l'art flamand, au point de vue de l'exécution et de certains détails, montrer en naissant cet amour de la vérité et du réalisme qui feront à la fois sa qualité et son défaut, tandis que l'idée, les sujets et les symboles préparent et annoncent cette hauteur de pensée et ce sentiment chrétien qui caractériseront les grands peintres du XVe siècle ; l'art de Byzance s'y retrouve aussi avec sa noblesse et son ornementation. La peinture flamande a donc son origine dans le sol et la religion ; elle est germano-chrétienne, mais en participant aux influences étrangères de l'Irlande et de l'Orient ; ajoutons qu'elle est monastique, c'est-à-dire que jusqu'au XIIIe siècle, elle n'a été cultivée et aimée que par les religieux ; et nous l'aurons, croyons-nous, complétement caractérisée.

(1) Dans ces appréciations générales nous avons emprunté plusieurs idées aux appréciations du savant docteur Waagen. *Kunstwerke and Künstler in Paris*, 265 à 270.

CHAPITRE III.

Les arts au XIII[e] siècle. — Caractères généraux de la miniature depuis l'an 1200 jusqu'à l'an 1500. — Les enlumineurs protégés par les évêques et les abbés, par les ducs de Bourgogne, les seigneurs et les bourgeois. — Décadence de la miniature.

Mais les temps étaient venus où l'art devait sortir du sanctuaire et du cloître, et s'épanouir aux yeux des peuples sortis, eux aussi, de l'état de torpeur où les avaient tenus les invasions et la féodalité, conséquence nécessaire de ces invasions. Quand, à la fin du XI[e] siècle, Grégoire VII eut réveillé, dans le cœur des dépositaires de la puissance, un sentiment qui ne doit pas être le seul, mais qui est le plus naturel, le plus profond et le plus véhément, des sentiments de l'homme, la foi; quand, avec ce mot, il eut établi le gouvernement de l'Église, cette magnifique suprématie de la faiblesse sur la force, de la vertu sur le vice et de l'esprit sur la matière; alors, de grandes idées et de grands événements agitèrent le monde. La trève de Dieu, malgré les violations qu'elle subit, fut bientôt acceptée comme loi; la chevalerie développa la loyauté, l'honneur et la courtoisie, le respect pour la faiblesse et le malheur, et l'influence de la femme dans la famille; les communes donnèrent une sorte d'existence politique à la bourgeoisie qui travailla et vécut enfin pour elle-même; et les croisades mêlant en des fatigues, une gloire et une pensée communes, les chevaliers, les bourgeois et les serfs, l'Orient et l'Occident, en un mot toute la chrétienté, les croisades agitèrent tous les cœurs; l'horizon de la pensée s'agrandit pour l'homme, et des aspirations nouvelles se firent jour dans les sciences et les arts, comme dans la société et la politique.

Ce mouvement civilisateur remua puissamment la Flandre.

Grégoire VII y avait fait sentir son influence par ses lettres et par l'envoi d'un légat ; les évêques Gérard I et Liébert avaient su résister aux entreprises des seigneurs d'Oisy, comme les religieux de Marchiennes à celles des seigneurs de Landast: les barons féodaux n'étaient plus la terreur des prélats et les oppresseurs des peuples (1). Les comtes de Flandre avaient fait, avant les croisades, de fréquents pélerinages en terre sainte : Alexis Comnène écrivit à l'un d'eux, Robert de Jérusalem, qui devait bientôt retourner en Asie avec un si grand nombre de chevaliers flamands ; et un siècle plus tard, le comte Baudouin allait monter sur le trône impérial de Constantinople. Filles de cette noble Marie de Champagne qui était morte de fatigue et d'émotion à St-Jean d'Acre, Jeanne et Marguerite de Flandre, malgré les agitations qui bouleversèrent leurs règnes, fondèrent plusieurs monastères importants, dotèrent leurs peuples de ces institutions communales que la ville de Grammont possédait déjà en 1068, et développèrent le travail, le commerce et la richesse chez ces actifs bourgeois des vieilles cités flamandes qui, non contents de défricher leurs marais, fabriquèrent ces étoffes renommées que leurs navires transportaient dans tous les états de l'Europe (2). La Flandre est en relations avec l'Orient où elle domine et combat, avec la France qui est sa suzeraine, avec l'Angleterre qui lui fournit des laines, avec la hanse teutonique qui transporte ses draps, et avec l'Allemagne qui, par le Rhin, lui ouvre des débouchés sur l'Autriche et sur Venise.

(1) Vita S. Arnoldi Suession, ap. Benedict. ann. 1084. — *Cameracum Christianum* par le docteur Le Glay. p. 27. — *Gallo-Flandria* par Buzelin, p. 525 et sq.

(2) Histoire des Comtes de Flandre, par Edward Le Glay, t. I, p 286 et pass. t. II, p. 61. p. 143. etc.

Dans les nombreux monastères et dans les villes importantes de ce comté. s'étaient établies des écoles qui étaient de véritables centres littéraires. Les conceptions hardies de saint Anselme, qui devaient faire plus tard la gloire de Descartes et de Fénelon y étaient discutées par les docteurs flamands ; à Tournai, le réaliste Odon l'emportait sur Raimbert qui professait le nominalisme à Lille ; l'élève du célèbre Azzon, professeur aux écoles de Douai, Gossuin, osait entrer en lice, à Paris, avec le fameux Abélard, qu'il réduisait au silence après de longues discussions ; et bientôt la grande philosophie scolastique du XIII[e] siècle, comptait, parmi ses représentants les plus illustres, les flamands Henri de Gand et Alain de Lille, le docteur universel (1). Ces luttes, puissante gymnastique de l'esprit, et des méditations sur les questions les plus ardues, jointes à des recherches approfondies sur l'Ecriture et la religion, devaient répandre un fonds d'idées sérieuses dans les monastères et les écoles de la Flandre.

Les châtelains du nord étaient loin d'être étrangers aux jouissances et même aux travaux intellectuels ; parmi les ménestrels qui chantaient, en s'accompagnant de la vielle et de la mandore, dans les hautes salles voûtées de Sebourg, de Trazegnies et de la Motte-Madame, on trouve les noms du sire Quesne de Béthune, de Hugues d'Oisy, le seigneur de Cambrai, et de Baudouin de Constantinople lui même. En l'année 1277, le comte de Brabant avait à sa cour Adenez le roi des trouvères, le comte de Flandre Gillot le ménestrel; et le comte de Boulogne avait aussi le sien de même que le comte d'Artois. C'est à la prière d'un autre comte de Flandre, Philippe d'Alsace, que le fameux Chrestien de Troyes, composa son

(1) Molanus. Ad Nat. S. Belgii Auctor, p. 100. — Paquot. Mémoires t. VII, 1.— Abbaye d'Anchin par Escallier, p. 63, etc.

épopée de *Tristan*; et le sujet du second *Lancelot* fut choisi par Marie de Champagne, l'épouse de Baudouin IX. Les romans de *Berthe aux grans piés*, des *Quatre fils Aymon* et de *Gilles de Chin* sont d'origine flamande; le *Chevalier au Cygne* est l'œuvre de Gandor de Douai; et quant au roman du *Renart*, cette immense épopée de la satire, nul aujourd'hui ne conteste qu'il est né dans le nord, et que l'on compte parmi ses auteurs Jacquenart Giélée de Lille (1).

Il y avait aussi une littérature pour les bourgeois et les manants, c'était la légende; la légende, ce cycle de traditions qui devait nécessairement se former autour de l'Homme-Dieu, de la Vierge et des Saints, cet aliment de l'imagination d'un peuple encore simple et naïf. Les catalogues de nos bibliothèques contiennent beaucoup de vies de saints aux récits merveilleux, aux visions effrayantes, qui ont éte sans doute lues ou contées à nos pères. Lorsque ces ouvrages, et le *Livre des Merveilles de la nature* par Thomas de Cantimpré, le moine de Cambrai, et plus tard la *Legenda sanctorum aurea* de Jacques de Voragine se furent répandus dans nos contrées, il y eut véritablement une littérature, une poésie, une morale populaires.

Ce mouvement social, politique et intellectuel qui agitait toute la Flandre, devait nécessairement aussi être imprimé aux arts. Les grandes idées et les grandes choses que la religion inspirait aux chevaliers et aux moines, durent vivement frapper l'imagination des artistes, et leur donner plus de hauteur dans les conceptions et plus de vie dans l'exécution. Puisant ses sujets dans l'enseignement des éco-

(1) *Trouvères du Nord de la France* par Arthur Dinaux, t. II, p. 14 et sq., p. 58 et sq., p. 154, 235 et pass. — Raynouard. *Choix de poésies des Troubadours* t. V, p. 152.

les ecclésiastiques, dans les légendes et parfois dans les romans de chevalerie, l'art sera de plus en plus religieux, et il prendra aussi un caractère naïf et mystique qui lui donnera plus de poésie. D'un autre côté, sous l'influence de cet esprit de liberté individuelle que les communes, le commerce et les guerres répandaient chez les Flamands, à la vue de la puissance des bourgeois de Bruges et de Gand, qui étaient plus riches et plus libres que les seigneurs, il devait tendre à représenter les individus, à peindre de préférence les idées et les types du pays ; et nous le verrons, malgré l'action de tendances opposées, conserver cet amour de la vérité, cette habileté à individualiser les passions et les choses qu'il doit à son origine allemande et au patriotisme de ses actives populations.

L'art, dès lors, commence à briller aux yeux de la foule. On voit naître partout des architectes, des peintres-verriers, des statuaires, en même temps que des miniaturistes ; dans toute la Flandre, à Cambrai, à Douai, à Tournai, à Bruges, à Gand et à Anvers, s'élancent dans les airs les cathédrales gothiques, monuments si grands et si pieux : la colonne sévère du roman s'y transforme en un faisceau de légères colonnettes, le plein-centre s'allonge en ogive, les contre-forts sont déguisés sous les clochetons, la tour supporte une flèche ouvragée qui monte dans les cieux ; partout s'anime, chante et prie un monde de fleurs et d'animaux fantastiques, de guerriers et de moines, de rois et de saints : la foi a idéalisé l'art. Le peintre-verrier jette ses créations non moins hardies et non moins chrétiennes sur de vastes fenêtres : livre immense aux larges feuillets ouverts pour tous même pour l'ignorant, les verrières déroulent, dans les églises, ces scènes si grandes de la vie de Jésus ou de Marie, et les miracles du saint patron de l'église qui souffre, qui parle,

qui prie ; les épopées de nos trouvères sont moins nobles par le sujet, et parfois moins poétiques que les légendes développées sur les vitraux des cathédrales. Malheureusement, il ne nous reste rien dans les basiliques flamandes, des vitraux du XIIIe et du XIVe siècles. Seule, l'église de Tournai nous montre dans son transsept une suite de verrières du XVe siècle, qui représentent l'histoire des rois Sigebert et Childéric, et celle des premiers évêques de cette ville. Plaçant ses personnages dans d'étroites ogives, le peintre-verrier exagère encore ce qu'il y avait d'élancé dans les proportions du corps; ses couleurs, séparées par des meneaux de pierre ou de fer, ne durent pas se fondre au moyen de nuances intermédiaires; le plus souvent, négligeant le modelé des formes et l'accord de leurs proportions, il ne songea qu'à détacher, sur un fond éclatant, une suave figure qui parlât du ciel. L'influence des verrières fut donc d'élever l'art chrétien pour le sentiment et l'idée, tout en portant le peintre à négliger les détails et l'exécution.

Tout autre devait être l'influence de la sculpture : le statuaire qui reproduit les traits et les formes d'un individu dans la pierre et dans le bois, doit nécessairement imprimer à son œuvre un caractère de réalisme plus prononcé, que celui donné par le peintre au personnage qu'il dessine sur le verre, sur le bois ou sur la toile. Les sculpteurs furent nombreux au moyen-âge; il suffit, pour se le prouver, de jeter les yeux sur les statues qui peuplent les porches des basiliques romanes et des cathédrales gothiques, sur les figures étranges qui grimacent sous les colonnes ou au front des chapitaux, sur les gargouilles qui penchent leurs têtes, si puissantes d'effet, du haut des tours, ainsi que sur les stalles, sur les boiseries, sur les tombeaux de nos églises. En Flandre, l'existence des sculpteurs ne saurait être mise en

doute : le porche septentrional de la cathédrale de Tournai est orné des statues les plus curieuses ; jusqu'à la révolution, l'église abbatiale de Flines a renfermé plusieurs tombeaux en pierre du XIIIe siècle, qui montraient, au-dessus de bas-reliefs et d'armoiries sculptées, Marguerite de Flandre, sa fille Marie, toutes deux de grandeur naturelle, Gui de Dampierre, Jean, évêque de Liége, et plusieurs autres personnages illustres (1). Dès 1208, les stalles de l'abbaye d'Anchin étaient décorées des statues de plusieurs prophètes de l'Ancien-Testament ; et un siècle plus tard, dans une chapelle des bas-côtés, l'abbé Amédée de Laviniac faisait placer les images sculptées de Gilles de Quiévrain et de Nicolas de Lalaing (2). Plusieurs membres de cette noble famille des Lalaing, élevaient de superbes tombeaux dans les églises de Crespin, d'Avesnes, de Cambron, d'Hoochstrate, de Flines et de l'abbaye des Prés (3). Les monuments que conserve le musée de Tournai, prouvent que, dès la première moitié du XIVe siècle, il existait dans cette ville une véritable école de sculpture : l'étude des tombeaux élevés aux familles de Colard de Seclin (1341), de Jean Cottwel (1380), de Jean du Bos (1438), révèlent un talent que de longues études et l'expérience de bien des années avaient pu seules développer. L'allemand Waagen, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Une ancienne Ecole de sculpture à Tournai,* remarque ici dans la Vierge et l'enfant Jésus une délicatesse et une expression évidemment inspirées par le christianisme , et là un Christ dont le

(1) Père Ignace. Mémoires manusc de la bibliothèque d'Arras, t. VI p. 563. — Malotau de Villerode, (biblioth. de Douai) t. I. p. 38. — Buzelin. Grammaye, Flines.

(2) *L'Abbaye d'Anchin* par le docteur Escalier, p. 141. — *Monuments anciens* par le baron de Saint-Genois, 1353.

(3) Brassart. *Histoire et généalogie des comtes de Lallaing*. p. 6, 7, 38 et passim.

type fier et noble rappelle les mosaïstes; presque partout, les têtes trahissent un cachet d'individualisation nettement marqué; le caractère principal de ces œuvres remarquables, est cette tendance à la vérité, à la reproduction exacte de la nature, qui a toujours été particulière à l'art flamand (1).

Cette école de Tournai devait répandre son influence autour d'elle : les sculptures conservées dans l'église de Sainte-Waudru, à Mons, prouvent que cette ville renfermait des artistes; en étudiant les nombreux fragments des monuments funéraires et les quelques tombeaux entiers conservés encore aujourd'hui dans le musée de Douai, l'on est frappé de l'analogie qui existe entre ces statues et celles dont nous venons de parler; et l'on se dit que là aussi des ouvriers remarquables travaillaient la pierre et le marbre. Pour avoir une idée du nombre et de la renommée des sculpteurs flamands au XVe siècle, il suffit de savoir que M. de Laborde a retrouvé les noms de plus de cent d'entre eux de 1350 à 1480, et qu'en 1465, le chapitre de Rouen envoya Guillaume Basset à Montreuil, à Hesdin, à Bruxelles, à Lille et à Tournai, pour trouver des ouvriers qui sculptassent les stalles aujourd'hui si vantées du chœur de Saint-Ouen (2). Ajoutons que les sculptures, au XIVe et au XVe siècle, étaient ordinairement coloriées (3), et nous aurons donné une idée de l'influence que les travaux des statuaires ont pu exercer sur l'enluminure et la peinture.

L'on a répété souvent qu'au milieu du grand mouvement civilisateur que nous venons de signaler, la miniature avait

(1) Héris. *Mémoire sur le caractère de l'École flamande de peinture*, p. 97 à 102. Il s'y trouve une étude excellente sur l'École de sculpture de Tournai, d'après le travail du savant Waagen.

(2) Le comte de Laborde. Les ducs de Bourgogne. Introduction, p. 149.

(3) The early flemish Painters, by Crowe and Cavalcaselle, p. 5 et 6.

été oubliée, que les artistes avaient laissé la plume et le brunissoir pour le compas et le ciseau de l'architecte et du sculpteur. Il est peut-être vrai de dire que, dans plusieurs monastères, l'art fut négligé à cause de l'état de gêne des maisons : les abbayes de Cysoing, d'Anchin et d'Hasnon furent réduites à la position la plus précaire, par une mauvaise administration ou des discordes intérieures (1). Mais parmi les couvents anciens, plusieurs, comme Marchiennes, étaient très-florissants, et les nouveaux, tels que Hénin, Marquette, Loos, Vaucelles, les Dunes se trouvaient alors dans l'état le plus prospère; les Franciscains et les Dominicains fondaient, dans toutes nos cités, des établissements qui renfermaient de riches bibliothèques (2). Nous allons voir les princes et les seigneurs mettre leur gloire à posséder des manuscrits splendidement enluminés, et les bourgeois ne tarderont pas à les imiter. Quant au développement des idées et des connaissances, loin d'être défavorable à la miniature, il l'aida puissamment à sortir du cercle où l'enfermaient les moines des premiers âges, dont les études se portaient principalement sur l'Ecriture-Sainte ; et cet effet se produira dès le XIII[e] siècle.

A dater de cette époque, l'idée, toujours essentiellement chrétienne, emprunte à la religion plus d'élévation et de poésie que dans les périodes précédentes, et en même temps, plus audacieuse, elle ne se contente plus de sujets fournis exclusivement par l'Ancien et le Nouveau Testament ou les saints Pères : tantôt les légendes et les évangiles apocryphes ouvrent une carrière plus vaste à l'imagination de l'enlumineur

(1) Le Glay. *Cameracum Christianum*. Introd. XXXIX.

(2) Id., id. 297, 309, 317, etc.—Gazet. *Histoire ecclésiastique des Pays-Bas* 416 et pass.

qui mêle les scènes naïves des conteurs orientaux aux récits fantastiques dont sont pleines les visions des chrétiens du nord (1), tantôt, en transcrivant les énormes in-folio de décrétales, sur lesquels il fallait avoir pâli pour être admis au nombre des jurisprudents, et ces traités de philosophie d'Aristote et de Boèce qu'aimait tant le moyen-âge, le rubriciste rappelle, par des scènes animées et des allégories frappantes, les débats qui se dénouent devant les juges et les luttes intérieures de l'âme (2); parfois les épopées si poétiques et si remarquables qui chantaient les exploits des paladins, étaient ornées de miniatures comme les missels ; et l'on s'attachait à la reproduction exacte de la nature dans les *bestiaires* et les ouvrages d'histoire naturelle (3). Le domaine de la miniature fut donc immensément agrandi par le mouvement que l'esprit de foi et les idées de civilisation imprimèrent aux âges qui suivirent le XIIe siècle.

Avec ces changements dans les sujets, des modifications importantes devaient s'opérer aussi dans l'exécution : l'expérience eut d'ailleurs suffi pour amener des perfectionnements, quand même l'influence des artistes de Byzance n'aurait pas enseigné de nouveaux procédés. Dès l'an 1200, le miniaturiste a presque définitivement quitté la plume pour le pinceau ; ses œuvres sont de véritables gouaches ; au lieu de teintes lavées, il emploie les rehauts et les empâtements. Si le vert, le bleu et le rouge foncé se rencontrent encore comme fond, bientôt prédomine la plaque d'or des byzantins que nous avons déjà vue dans le XIIe siècle. Délayées avec la

(1) Bibliothèque de Douai. Manuscrits n° 798, 799, 807, 803, 804, etc. Bibliothèque impériale de Paris, n° 7010.

(2) Bibliothèque de Douai. 528, 529, 539, 725.—Biblioth. de Paris, 6810.

(3) Bibliothèque de Douai, 835, 673. — Bibliothèque de Bourgogne, 9249, 9231.—Bibloth. impériale de Paris, 6978, 6983, 6739, 6792, 6741, 6802, etc.

gomme, les couleurs offrent un éclat, une fraîcheur et une solidité qu'on ne leur connaissait pas encore. Les initiales et les encadrements présentent les animaux fantastiques des Anglo-Saxons, et aussi, mais seulement vers la fin du siècle, les fleurs, les plantes et les oiseaux du pays; la fantaisie s'y rapproche donc d'un réalisme qui commence à se montrer avec le caractère propre que les Flamands sauront lui donner. Quant aux constructions architecturales représentées dans les miniatures, le style ogival s'y retrouve avec le roman élancé que nous avons vu sur les manuscrits de la fin de l'époque précédente. Les personnages commencent à perdre ces yeux trop largement ouverts, cette raideur des lignes et cette disproportion des membres que l'on remarquait auparavant, tout en conservant des formes très longues et très légères. Si le Père Eternel, le Christ et quelques saints en particulier se montrent toujours avec ce type hiératique que les mosaïstes et les peintres de l'Italie et de Byzance leur avaient donné depuis des siècles, les autres têtes changent complètement: elles offrent ce caractère d'individualisation qui appartient en propre à l'art flamand, ces poses violentes et contournées qui rappellent que la miniature subit le contrecoup des grands mouvements sociaux dont nous avons parlé, et enfin des lignes qui indiquent que l'on commence à s'occuper un peu du modelé et du dessin. Les draperies collantes et les plis parallèles de l'âge précédent font place à des cassures plus naturelles, et à des vêtements plus amples dont la forme est toujours celle des costumes portés par les contemporains : les saints, les apôtres, les anges, la Vierge, Dieu lui-même se montrent revêtus le plus souvent de ces chapes si riches et si splendides que le clergé portait alors.

Au XIVe siècle, quand la Flandre, grâce à ses libertés, à

son industrie et à ses vaisseaux, à ses abbés, à ses comtes et à ses bourgeois, fut devenue plus riche et plus amie des arts que la France et l'Angleterre ses puissantes voisines, les miniaturistes du Nord se distinguèrent entre tous. Secouant le joug de ces formes typiques qu'avaient consacrées un autre âge et un autre pays, ils individualisent presque tous leurs personnages et laissent guider leur pinceau par le sentiment du vrai ; mais cependant les traditions chrétiennes conservent, à certaines figures, un caractère tout particulier de suavité et d'idéalisme. L'artiste gagne en vérité quand il s'agit d'un sujet profane, et en élévation quand il s'agit d'un sujet évangélique ; des deux côtés, il y a tendance vers le beau. C'est alors que commencent à se montrer, sur le vélin des manuscrits, ces visages ou si suaves ou si caractérisés que nous offriront partout les grands maîtres du XV[e] siècle. L'ovale de la tête est bien dessiné ; le front est large et haut, signe d'intelligence ; les tempes, qui laissent voir la racine des cheveux, seraient disproportionnées, sans la blonde chevelure qui entoure le visage de ses nombreuses tresses soyeuses et flottantes ; le nez prolonge directement la ligne du front chez les femmes, et se montre chez les hommes médiocrement recourbé ; le bas de la figure est un peu étroit ; le nu est toujours traité faiblement. Si les formes sont encore longues et maigres comme sur les vitraux, les poses sont plus calmes et plus vraies que dans l'âge précédent, et les draperies commencent à prendre plus d'ampleur et à s'étoffer de plis moins anguleux et moins durs. Les fonds d'or gaufrés ou en damier jaune, rouge et bleu, qui dominent pendant la première partie du siècle, font place peu à peu, dans la seconde, à des paysages, à des détails d'architecture, ou même à un intérieur de maison garni du mobilier et surtout des grands lits à baldaquin du moyen-âge. Après 1350,

les bordures, au lieu d'être de simples lignes entre lesquelles se détachent, sur fond bleu ou vert, des dessins fantastiques tracés en blanc, présentent, sur le vélin, des arabesques et des fleurons, contournés comme des bourgeons de vignes, très-légers et presque toujours peints avec l'or, le bleu et le rouge ; et même, vers la fin du siècle, elles montrent des fleurs et des fruits du pays, des insectes qui voltigent et des oiseaux au plumage brillant, jetés avec un gracieux désordre sur un fond jaune granulé d'or. Les couleurs sont presque toujours fondues avec beaucoup de mollesse ; il est rare que l'on ne se serve pas de la gouache ; les grisailles commencent à être employées.

Le XV[e] siècle offre tous les caractères de la seconde moitié du XIV[e], mais avec beaucoup plus de vérité, d'élévation et de fini. Au milieu de ce grand mouvement commercial et artistique dont nous parlerons en traitant de la peinture, sous le patronage des abbés et des évêques, des riches bourgeois, des comtes et des rois, la miniature atteignit la perfection du genre. Les têtes offrent presque toujours cette individualisation qui fait dire au premier coup d'œil qu'elles sont des portraits frappant de vérité ; et il y a la même vérité dans les étoffes, les meubles, les fleurs et tous les détails : l'influence germaine et flamande, dont nous avons suivi les progrès depuis les origines, ne s'est jamais montrée aussi puissante. Et d'un autre côté, concevant le sentiment chrétien dans toute sa pureté, les artistes donnent au Christ, à la Vierge, et aux saints une élévation idéale qui en fait des êtres vraiment surnaturels ; la connaissance qu'ils ont de la sainte Ecriture, de la théologie, des légendes et des traditions artistiques leur permet de conserver, à chaque dogme et à chaque personnage, son caractère, ses attributs et ses emblèmes : sur la même page de vélin, on trouve à la fois les

idées germaines et les idées chrétiennes, le monde humain et le monde spirituel, la terre et le ciel.

Ajoutons pourtant que parfois un peu de mignardise se rencontre sur ces têtes si vraies et si belles, et que plusieurs peintres très-remarquables, surtout Jean Van Eyck, se montrent plutôt flamands que chrétiens. Si l'on entre dans l'examen des détails, l'on admirera bien plus encore le talent des miniaturistes du XVe siècle : les yeux, les cheveux et les moindres accidents de la peau, les plis et les nuances des étoffes, les reflets des vases d'or et d'argent, les fleurs presque microscopiques des paysages, la transparence et le chatoiement de la lumière dans les lointains, tout est traité avec une délicatesse, un fini, une minutieuse précision qui n'appartient qu'aux artistes de la Flandre. Jamais les bordures n'ont rien offert d'aussi splendide que ces larges encadrements fond jaune pointillé d'or, avec leurs chenilles, leurs papillons, et leurs paons, avec leurs fraises, leurs roses et leurs pensées, avec leurs rinceaux façon camaïeu, ornés de glands et de feuilles de chêne, qui entourent ordinairement des armoiries, des devises ou de gracieuses vignettes. Quand à l'exécution, elle ravit et par l'éclatante fraîcheur des nuances et des carnations, et par l'habileté des artistes à fondre les tons, à déguiser le travail du pinceau. En un mot, bien des miniatures du XVe siècle sont de véritables chefs-d'œuvre ; et elles ont d'autant plus d'importance que les Van Eyck, les Van der Weyden et les Memling les transporteront, sans modification essentielle, sur les vastes retables dont ils décoreront les autels. La grande peinture est fille de la miniature; nous verrons tous les grands artistes chrétiens de la Flandre perfectionner leur talent en enluminant les manuscrits.

Voilà les caractères généraux de la miniature pendant le XIIIe, le XIVe et le XVe siècle : nous devons maintenant dé-

crire quelques-unes des œuvres les plus remarquables qui nous restent de cette importante période. Le numéro 373 des manuscrits de la bibliothèque de Douai, travail d'un moine d'Anchin qui vivait vers l'an 1200 après Jésus-Christ, offre, outre une S initiale d'une grandeur et d'une richesse remarquables, un V qui renferme une scène parfaitement caractérisée. Sur un siége élégant, formé par un dragon fantastique au cou allongé et à la gueule béante, est assis Pierre-le-Vénérable ; son attitude est noble, sa figure imposante et énergique ; tenant un livre d'une main et argumentant de l'autre, il s'efforce de convertir deux personnages qu'à leur bonnet jaune, aux nuances vertes des plis de leur tunique et surtout à leur profil, on reconnaît pour des Juifs ; le fond est bleu et parsemé d'étoiles blanches. Si le peu de proportion des membres, la longueur des doigts et l'écarquillement des yeux font encore penser à l'art du XII[e] siècle, le caractère d'individualisation qui a été donné aux têtes annonce le XIII[e]. C'est véritablement une miniature de la transition (1). L'influence byzantine et les idées germaines se font sentir davantage dans le *Decretum Gratiani*, l'un de ces ouvrages de jurisprudence que les moines ornaient presque avec autant de soin que les missels et les évangéliaires : celui-ci, qui est aussi l'œuvre d'un moine d'Anchin, offre dans ses nombreuses vignettes et initiales des basiliques, des dômes et une ornementation qui rappellent les monuments de l'Orient ; citons, parmi les sujets, un Christ bénissant à la manière byzantine, et l'Eglise représentée sous le symbole d'une femme, grande et sévère d'expression, qui tient d'une main un livre

(1) Manuscrits de la bibliothèque de Douai, n° 373. M. Escallier cite ce manuscrit comme du XII[e] siècle. Pierre-le-Vénérable, étant mort vers 1175, ses œuvres n'ont pu être écrites à Anchin qu'au XIII[e] siècle ou bien peu de temps avant.

et de l'autre un calice. Quant aux personnages, leur pose est encore raide et leur tête est souvent trop forte. Les fonds sont formés par une plaque d'or ; bien que les couleurs ne soient pas assez dégradées, l'ensemble satisfait les yeux (1). Nous ne faisons mention d'une miniature à la plume, qui se trouve dans une sorte de roman de chevalerie et qui représente le roi Arthur coupant la tête à un géant, qu'afin de rappeler avec le savant Waagen que dans ce genre d'ouvrage l'exécution était de beaucoup moins soignée que dans ceux qui traitaient de matières ecclésiastiques ou de jurisprudence (2).

Un moine de Marchiennes a enluminé un commentaire de saint Augustin sur les pseaumes, qui offre plusieurs vignettes, spécimen remarquable des œuvres du XIII[e] siècle. La première montre le roi David pinçant la harpe ; si l'expression de la figure n'a pas l'élévation que l'on désirerait pour le roi-prophète, si les proportions ne sont pas complétement en harmonie, du moins la tête porte un cachet particulier d'individualisation ; une colombe nimbée, qui descend à l'oreille de David, est le symbole ordinaire qui servait à représenter l'inspiration ; le sujet est sur fond bleu à étoiles d'or ; mais c'est sur fond d'or, comme dans les manuscrits byzantins, qu'a été dessinée la bordure qui est très-fine d'exécution et très-fraîche de tons. La miniature du folio 3 est un B majuscule très-remarquable. Le champ est d'or pour les traits de la lettre comme pour les milieux ; au centre de la partie supérieure se montre encore David pinçant la harpe, et autour, parmi des enroulements très-gracieux, quatre manuscripteurs (peut-être les évangélistes), dont le

(1) Bibliothèque de Douai, mss. 528.

(2) Bibliothèque de Douai, mss. 825.



Imp. A. Robaut à Douai

page 120 & 121

TRAIT (Fac simile)

d'une miniature exécutée au XIII.e Siècle

N.o 45 du catalogue des Mss de la Bibliothèque de Douai,

B majuscule. POSTILLA SUPER PSALMOS. (provenant de Marchiennes).

premier médite tandis que les autres tiennent à la main, le second un *calamus*, le troisième et le quatrième un brunissoir. A la partie inférieure du B, le centre renferme un roi qui joue avec l'archet sur un instrument de musique; et dans les entrelacs sont jetés plusieurs personnages, un enfant qui coupe la tête à un guerrier, un autre qui frappe le carillon, un troisième qui saisit un lion par la crinière, et quelques musiciens qui se servent d'instruments divers, au milieu de têtes fantastiques et d'animaux bizarres; les poses sont violentes mais vraies. Si la plume a encore été employée pour exécuter cette belle initiale, du moins l'on y trouve une délicatesse de travail qui accuse un progrès réel; la vivacité des tons est très-remarquable; les ombres sont assez souvent bien marquées (1).

Parmi les manuscrits du XIVe siècle, le premier que nous décrirons provient encore de Marchiennes. Guillaume Chrétien, abbé de ce monastère, avait apporté de Saint-Martin de Tournai, où il avait été moine, plusieurs ouvrages richement enluminés, et il en fit exécuter plusieurs autres dans sa nouvelle abbaye (2). L'un des plus curieux, est un poème en vers français, qui a pour titre : le *Pèlerinage de la vie humaine*. Le frontispice est entouré de cet encadrement léger et gracieux que l'on employait souvent vers le milieu du XIVe siècle. Dans la première des nombreuses miniatures, l'on voit le prieur de Châlis, l'auteur de l'ouvrage, racontant sa vision à des religieux et à des laïques hommes et femmes; il y a de l'individualisation dans les têtes. Entre l'auditoire et le prieur se trouve un vase d'où sort un bouquet de roses, or-

(1) Bibliothèque de Douai, mss. n° 45. *Postilla super Psalmos*

(2) Bibliothèque de Douai, mss. nos 419, 421, 458, 727, 788, etc.—*Series Abbatum Marchian.*, auct. Adriano Pottier. Manuscrit des archives de Lille.

nement gracieux qui fait pressentir les intérieurs des manuscrits et des tableaux de l'âge suivant. Dans la seconde miniature, le prieur est endormi sur sa couche; mais en un miroir qui se dresse au pied de son lit, se montre la Jérusalem céleste qu'il visite durant son sommeil merveilleux. Ces deux vignettes et les autres, toutes relatives au texte de chaque paragraphe, présentent des personnages qui, malgré une certaine raideur et la faiblesse du dessin, ont le mérite d'être vrais par l'expression et les costumes. Un grand nombre de monstres apocalyptiques, que l'on rencontre dans l'ouvrage, montrent les derniers vestiges de l'influence irlandaise et anglo-saxonne (1). Nous pourrions encore parler de deux autres manuscrits d'Anchin, et surtout d'un missel, qui offre sur des miniatures où le fond d'or est encore conservé, les quatre évangélistes, dans des niches allongées parfois romanes et parfois gothiques (2); mais nous passons aux ouvrages que les princes et les laïques ont fait enluminer.

Nous l'avons déjà dit : avec le XIIIe siècle les arts ne restent plus enfermés dans le cloître. Pourtant la miniature y sera toujours plus cultivée que partout ailleurs; et ce n'est qu'après 1350, que l'on commence à voir les princes leur accorder une protection efficace. L'un des noms les plus anciens que nous trouvons, est celui du comte de Flandre, Louis de Mâle, pour qui auraient été exécutées les miniatures d'une traduction des *Politiques* et *Economiques* d'Aristote, qui se trouve aujourd'hui à Paris (3). La première de ces miniatures, qui montre l'auteur offrant son livre au comte,

(1) Bibliothèque de Douai, mss. 727.

(2) Bibliothèque de Douai, mss. 257, 576 et 25.

(3) Bibliothèque impériale de Paris, n° 686. — *Les Manuscrits français de la bibliothèque du Roi*, par M. Paulin Pâris, t. II, p. 201.

est très remarquable comme exécution; toutes les autres sont d'une touche très-fine et très-délicate, surtout celle du folio 166, en tête du V[e] livre des *Politiques*. Elles sont évidemment l'œuvre d'un flamand, et il en est de même, d'après Waagen, d'un grand nombre d'autres manuscrits du XIV[e] siècle, qui se trouvent aussi dans la bibliothèque impériale (1). Les trois fils de Jean-le-Bon protégèrent particulièrement les miniaturistes de la Flandre, dont les œuvres jouissaient en France d'une très-grande vogue : le roi Charles V fit travailler pour sa bibliothèque Jean Vandetar, dont le nom révèle assez l'origine flamande (2); son frère, le duc de Berry, qui avait un miniaturiste attaché à sa cour, reçut de l'abbé d'Eeckhoutte, monastère voisin de Bruges, un ouvrage exécuté avec soin par le moine Guillaume Snellaert (3); mais c'est surtout le troisième fils du roi Jean, Philippe-le-Hardi, comte de Flandre, qui se distingua par sa passion pour les manuscrits richement enluminés : à lui revient la gloire d'avoir commencé la célèbre bibliothèque de Bourgogne qui est encore aujourd'hui conservée à Bruxelles. Son fils Jean-sans-Peur ne montra pas un goût aussi prononcé pour les arts; mais il a pour successeur Philippe-le-Bon, qui est par excellence le protecteur des peintres et des miniaturistes. « En 1443, il était, dit le copiste des ducs » David Aubert d'Hesdin, sur tous aultres princes garny de » la plus riche et noble librairie du monde. Si est-il moult » enclin et désirant de chascun jour l'accroistre comme il

(1) Waagen, *Kunstwerke and Künstler in Paris*. p. 290 et sq. cité par Héris.

(2) *Biographie des Hommes Illustres de la Flandre Occidentale*, p. 117 et 269. — de Laborde. — *Les Ducs de Bourgogne*. t. I. p. XXIII, et XXIV.

(3) *Biographie des Hommes Illustres de la Flandre Occidentale*, t. IV, p. 129.

» faut, pourquoy il a journellement et en diverses contrées » grans clercs, orateurs, translateurs et escripvains à ses » propres gages occupez (1). » Charles-le-Téméraire et Marie de Bourgogne, sa fille, s'attachèrent de même à réunir des livres magnifiques ; et si, au milieu de ses préoccupations politiques et de ses embarras d'argent, Maximilien négligea les arts, sa fille Marguerite d'Autriche, eut les mêmes goûts artistiques que les ducs de Bourgogne, qui avaient comme elle, gouverné les Pays-Bas (2). De la cour des comtes de Flandre, la passion pour les manuscrits enluminés s'était répandue en Angleterre, en France, en Espagne ; et nous pouvons citer parmi les princes qui recherchèrent les livres ornés de riches miniatures, le duc de Bedfort, Edouard IV d'York, Henri Tudor et Henri VIII ; Louis XI, Louis XII et François Ier ; Isabelle de Castille, Charles-Quint et Philippe II (3).

Protégés par ces princes, riches et puissants, qui récompensaient généreusement leur talent et leurs travaux (4),

(1) *Bibliophile Belge*, II, p. 439.

(2) Le Glay. — Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche. — Notes additionnelles, p. 85-110.

(3) *Biographie des Hommes Illustres de la Flandre Occidentale ;* M. de Laborde. — *Etudes sur les arts sous les ducs de Bourgogne ;* Mémoire de M. Héris : Passim. — Bibliothèque de Tournai, n° XV.

(4) Plusieurs lecteurs trouveront sans doute assez curieux de savoir ce que coûtait la confection d'un manuscrit. A la fin d'un ouvrage du milieu du XVe siècle, qui se trouve à la bibliothèque de Bourgogne, on lit la note suivante qui est cité par de Smet (Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles, t. XV, p. 83 et 84) :

Au calligraphe pour la transcription de 855 feuillets.	44	esp. de gros.
A l'enlumineur pour la confection d'une miniature en grisaille	4	—
Pour l'achat des huit mains de papier blanc	6	—
Pour le louage du mss. qui a servi de copie	7	—
	61	

Cette somme, en la décuplant, représenterait aujourd'hui 2,260 fr.

les miniaturistes flamands exécutèrent, à la fin du XIVe siècle et pendant le XVe, un grand nombre de chefs-d'œuvre qui sont aujourd'hui les trésors les plus précieux des musées de l'Europe, et dont plusieurs méritent d'être décrits d'une manière assez étendue.

Le no 6829 de la Bibliothèque impériale, a été enluminé par les ordres des ducs de Bourgogne, partie dans le XIVe, partie dans le XVe et même le XVIe siècle. Le frontispice est un admirable dessin fait à la plume; au milieu d'une construction gothique, saint Jérôme est assis devant un pupitre; un lion, son emblême, est couché à ses côtés, et le chapeau de cardinal, qu'on lui donne par anachronisme, est pendu non loin de là; sous la forme d'une colombe, l'Esprit-Saint l'inspire en l'éclairant de rayons lumineux; et des anges se montrent sur les clochetons du monument. Chaque feuillet offre deux colonnes de miniatures; les trente-trois premières (XIVe siècle), sont très-belles au point de vue de l'art; si les sept suivantes sont moins achevées, on peut compter celles du numéro 40 ro au numéro 49 vo parmi les chefs-d'œuvre du XVe siècle; harmonie des tons, agencements des costumes, expressions variées, finesse et pureté du dessin, tout s'y rencontre; l'on y trouve même une véritable entente de la perspective. On remarque surtout la Componction, folio 40, et la Mort de Moise, folio 46, vo no 5. A partir du folio 69, les miniatures sont du temps de Louis XII et

Dans le grand cartulaire de Jacques Coëne, abbé de Marchiennes 1501 à 1542), se trouve une note qui indique aussi le prix du manuscrit. Il coûta en tout 252 livres, 15 sols, savoir : 12 l pour la reliure, 10 pour le velours, 60 pour le ciseleur, et le reste pour l'enlumineur et le copiste et aussi pour le papier. Soit en décuplant 2,521 fr. 50.—Cette note est citée par M. de Linas. *Etude sur Jacques Coëne*, p. 21.

Le breviaire Grimani, de Venise, fut payé 500 ducats par le cardinal Domenico Grimaldi, dans la première moitié du XVIIe siècle.

de Charles VIII; les dernières ne sont qu'ébauchées. Les encadrements présentent alternativement le premier, un carré oblong dont la bordure intérieure forme des croissants ou arcs de cercle, réunis tous à leur extrémité supérieure et inférieure par deux petits angles aigus; le second un jubé ou porte gothique dont les détails linéaires sont variés et toujours élégants et purs (1).

S'il n'est pas certain que les miniatures dont nous venons de parler soient des Van Eyck, il ne semble guère douteux qu'ils aient enluminé le célèbre bréviaire du duc de Bedford, qui fut achevé en 1424 pour ce prince anglais, nouvellement marié à la sœur de Philippe-le-Bon, et qui est aussi conservé à la Bibliothèque de Paris. Ce manuscrit contient vingt-cinq miniatures, occupant à peu près le tiers d'une page in-octavo, et cantonnées de quatre vignettes que séparent les unes des autres des rinceaux façon camaïeu, des roses, des fraises et des marguerites. Les miniatures procèdent évidemment de plusieurs maîtres différents; parfois il y a dans la disposition du groupe, dans l'ordonnance noble et sévère du sujet, dans le faire et le coloris, un caractère d'archaisme assez prononcé; assez souvent les têtes sont mieux individualisées, les draperies moins simples et moins naturelles, et les couleurs plus puissantes; le sujet est conçu avec plus de mouvement; de temps à autre c'est un pinceau moins exercé qui a travaillé : l'on croit reconnaître ici la main d'Hubert Van Eyck, là celle de Jean, ailleurs, celle de Marguerite, leur sœur. On croit que le troisième frère Lambert et plusieurs de leurs élèves ont aussi enluminé certaines parties de ce magnifique bréviaire. On peut citer parmi les miniatures les plus remarquables, la première qui repré-

(1) Bibliothèque impériale de Paris, 6829. — Paulin Paris, ouv. cité t. II, p. 81.

sente, au milieu d'un cercle de chérubins et de flammes rayonnantes, le groupe de la sainte Trinité avec des anges qui chantent et prient à ses côtés, et les prophètes qui, au-dessous, l'adorent, agenouillés au sein d'un paysage montagneux; la dixième, où le Christ, assis au milieu de ses apôtres, bénit le pain et le vin, tandis qu'au-dessus l'Eternel bénit aussi l'oblation de son Fils bien-aimé, et qu'en dessous, Melchisédech et Abraham offrent les victimes pacifiques; et enfin la trente-septième où l'artiste a peint le sacrifice de la Messe et un sermon. Plusieurs de ces compositions ont une analogie frappante avec les diverses parties de l'adoration de l'agneau. En général, dans ce manuscrit, les sujets exclusivement sacrés sont traités d'après l'ancien style symétrique, et les scènes profanes avec un sentiment beaucoup plus dramatique; les fonds présentent encore fréquemment la forme de damier, mais on rencontre aussi des paysages qui sont à la fois très-frais et très-riches. Les contours ont été tracés au pinceau et à l'encre de Chine ; l'on y a ensuite jeté la couleur locale, en y appliquant les ombres et les lumières avec un art particulier; malgré quelques défauts d'harmonie, le coloris est remarquable, surtout par sa puissance et son énergie (1).

La bibliothèque de Bourgogne ne renferme pas en général des œuvres aussi importantes que celle de Paris ; mais pourtant, il faut mettre au rang des productions les plus belles de l'art flamand, le premier volume de l'*Histoire générale du Hainaut*. « La miniature de présentation, dit M. de Laborde, occupe tout un feuillet ; elle est encadrée dans une bordure

(1) Waagen *Kunstwerke and Künstler in Paris*. p. 352 à 357. Nous avons cité en partie, d'après M. Héris, les savantes remarques de l'illustre professeur de Berlin, en les modifiant toutefois à l'aide de l'ouvrage du comte de Laborde, à qui ses connaissances spéciales donnent beaucoup d'autorité.

de fleurs et dans une ceinture formée par les armoiries de toutes les provinces, placées sous l'autorité des ducs de Bourgogne. Le peintre a représenté dans ce cadre Philippe-le-Bon assis sous un dais, recevant l'hommage de ce livre, dans la forme accoutumée, si bien connue des amateurs de manuscrits ; mais ce qui est exceptionnel, ce qui mérite d'être signalé, c'est la figure accentuée du duc, le caractère des têtes de ses conseillers, la curiosité fine, hardie en même temps que réservée, du jeune comte de Charolais, et toute cette perfection de l'ensemble qui trahit le pinceau du maître et grandit cette miniature aux proportions d'un tableau d'histoire. Ce manuscrit fut terminé en 1449 ; à cette époque, Jean Van Eyck était mort; son élève Roger van der Weyden put seul composer et exécuter ce chef-d'œuvre (1). » Ajoutons que l'analogie remarquable qui existe entre cette composition et le triptype des *Sept Sacrements,* et surtout la ressemblance frappante du prêtre placé dans le panneau central du tableau d'Anvers avec l'ecclésiastique assis près de Charles-le-Téméraire dans le manuscrit de Bruxelles, rendent encore plus probable l'opinion de M. de Laborde (2).

Les miniatures qui suivent ne sont pas de la main du maître. Celles du second volume ont été exécutées par Guillaume Wyelant, enlumineur, souvent cité dans les comptes de Bruges (3). « Il avait, dit encore M. de Laborde, toutes les qualités comme tous les défauts de son métier. L'habileté de la main résume toutes les qualités ; quand aux défauts, ils sont de toutes sortes : abus de couleurs brillantes, tons criards, prédilection pour le bleu dans les vêtements et les

(1) Le comte de Laborde. — *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXIV.

(2) Waagen. — Notes supplémentaires de Kuntsblatt de Stuttgart, (1847) n° 43.

(3) *Biographie des Hommes remarquables de la Flandre Occidentale*, t. IV, p. 130 et 195.

toits des maisons, monotonie dans les expressions des figures type uniforme, etc. Et malgré cela, plusieurs manuscrits cités pour leurs belles miniatures ne sont guère plus recommandables que les siens (1).

Si l'espace nous manque pour parler des Chroniques de Jérusalem, manuscrit de la bibliothèque de Vienne que Waagen cite comme l'une des productions de l'art flamand les plus originales et les plus élevées pour la pensée, et les plus larges pour l'exécution, et qui est attribuée à plusieurs auteurs parmi lesquels on nomme Jean Van Eyck, Roger Van der Weyden et de Juste de Gand (2), nous croyons au moins ne pas pouvoir passer tout-à-fait sous silence le bréviaire Grimani qui a été enluminé pour la duchesse Marie de Bourgogne, vers 1470, par les maîtres les plus illustres de l'époque, Memling, Gérard Van der Meire, Hugo Van der Goes, Liévin de Witte et Liévin d'Anvers. Des seize cent soixante deux pages que renferme ce volume petit in-folio, il n'en est pas une qui n'offre des miniatures ou des encadrements et des initiales ornés de vignettes ; celles qui représentent les douze mois de l'année sont réputées, à juste titre, comme l'une des œuvres les plus remarquables de l'école brugeoise, pour l'harmonie de la composition, la vivacité du coloris, la beauté et la finesse de l'exécution : les initiales, ainsi que les fleurs et les oiseaux des bordures, ne sont pas inférieures aux miniatures proprement dites. Allemands, italiens, français, flamands, tous les auteurs s'accordent à admirer le bréviaire Grimani ; nous n'avons fait que l'entrevoir, (il faudrait plusieurs semaines pour l'examiner), et nous n'oublie-

(1) Le comte de Laborde. Ouv. cité, p. LXXXV.

(2) Waagen donne, dans l'ouvrage cité ci-dessus, une description très intéressante de ce beau manuscrit, description qui se trouve dans le mémoire de M. Héris, p. 194-199.

rons jamais les arbres, les fruits, les oiseaux, les paysages, les chapelles qui se mêlent sur ses encadrements fond d'or; et nous avons encore devant les yeux des pages admirables qui faisaient passer devant nous de jeunes israëlites et des ermites à longue barbe blanche, des papes revêtus de chapes éclatantes et des vierges à la figure belle et pieuse, la Sainte-Trinité au milieu d'une lumière d'or, et, au sein du paysage le plus frais, Marie recevant un baiser des lèvres de son divin Fils. Venise, à qui ce trésor avait été légué par le cardinal Grimani après la mort de son héritier, en a compris l'importance ; et, elle le conserve, à la bibliothèque Saint-Marc, dans un coffret d'ébène garni de pierres précieuses (1).

C'est encore selon nous, à la protection des ducs de Bourgogne qu'est dû le célèbre manuscrit connu sous le nom de Bréviaire de Henri VIII. Ce roi d'Angleterre, après avoir passé, quelque temps à Tournai, le laissa, sans doute par reconnaissance, dans le chœur de la cathédrale de cette ville qui le possède encore (2). Cet ouvrage renferme neuf miniatures où nous croyons avoir reconnu la main d'un élève des Van Eyck, sinon celle des maîtres eux-mêmes. La première représente saint Jean dans l'île de Pathmos ; sur une roche pierreuse où croissent quelques arbres et quelques plantes est assis l'apôtre qui écrit l'Apocalypse ; la figure du saint est noble et belle ; ses cheveux retenus par un bandeau, laissent échapper quelques boucles qu'agite le vent ; l'aigle, son emblême, est auprès de lui ; autour de l'île que l'artiste a peinte trop petite,

(1) Notizie d'opere di disegno, nella prima meta del secolo XVI, p. 79 et sq., p. 226 et sq. Jacopo Morelli. — Giovanni Strenga, cité par Morelli. — Waagen, ouv., cité. — Rio *De la poésie chrétienne* p. 183, 460. *Biographie des Hommes remarquables de la Flandre Occidentale*, p. 130 et sq.

(2) Bibliothèque de Tournai, mss. n° XV.



p. 150

TRAIT (Fac simile) d'une miniature exécutée au commencement du XVe Siècle
N° 15 du catalogue des Mss de la Bibliothèque de Tournai.
DAVID. Bréviaire de Henri VIII (miniaturistes des Ducs de bourgogne)

s'étend la mer, et dans le fond se montrent une baie avec des vaisseaux , des buissons épars çà et là et deux castels féodaux l'un sur une éminence, l'autre sur le rivage de l'océan. La seconde miniature offre, dans un oratoire gothique du style le plus sévère dont les couloirs montrent des voûtes et des arcades romanes, la Vierge agenouillée sur un prie-dieu ; l'ange Gabriel, les aîles ouvertes , portant un sceptre, s'avance vers elle avec respect, et Marie, une main sur un livre que soutient le prie-dieu et l'autre sur son cœur, se retourne vers lui par un mouvement naturel et noble, avec une expression qui dit le *fiat mihi secundum verbum tuum ;* l'Esprit-Saint descend vers elle ; la figure de la Vierge est belle quoique un peu lourde ; ses longs cheveux , ainsi que son voile, retombent sur ses épaules. Nous signalerons dans la troisième miniature dont le sujet est la Visitation, un paysage remarquable, et dans la quatrième, où l'ange annonce la naissance de Jésus aux bergers, le mouvement forcé de ceux-ci, ainsi qu'un rocher dont les assises et les anfractuosités sont admirables de vérité. La cinquième est consacrée à l'Adoration des Mages : à l'entrée d'une chaumière dans laquelle se trouve un large lit, la Ste-Vierge est assise tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux ; l'un des Mages s'incline et adore en joignant les mains, et les deux autres, portant des reliquaires, se parlent en montrant l'étoile d'or qui brille dans le ciel ; leurs mouvements sont pleins de naturel ainsi que ceux d'un vieillard, sans doute St-Joseph, qui derrière les traverses de la cabane, s'avance en portant la main au chapeau ; ce dernier personnage manque de noblesse. La sixième miniature, qui représente la Fuite en Egypte, a un peu souffert. Nous admirons dans la septième la belle figure de David, la pelouse émaillée de fleurs sur laquelle repose la lyre du roi-prophète à moitié dégagée de l'étui, et le paysage qui forme

le fond de la scène. La Descente du Saint-Esprit, sujet de la huitième, montre des têtes d'apôtre très remarquables par leur noblesse et leur caractère accentué; l'Esprit-Saint, qui descend, répand, au milieu du Cénacle, des rayons et des langues d'or. La neuvième représente la résurrection de Lazare: entre deux groupes formés l'un par quatre personnages revêtus du costume du XVe siècle, et l'autre par Marthe et Marie qui portent celle-là un voile, celle-ci de longs cheveux flottants, se tient debout le Sauveur ; sa figure est douce et noble, ses vêtements retombent en longs plis ; de sa main gauche il relève sa tunique, et de sa droite il bénit avec ses deux doigts le sépulcre de Lazare ; celui-ci est à demi sorti du tombeau ; ses membres sont amaigris ; il ouvre de grands yeux étonnés. Toutes ces miniatures, et surtout la dernière, présentent le caractère et la manière des grands maîtres flamands. Elles sont peintes façon camaïeu, avec de légers traits en or jetés çà et là. Les bordures, qui indiquent la fin du XIVe et le commencement du XVe siècle, sont formées d'arabesques d'une extrême finesse qui se terminent par une fleur, un fruit dont la couleur et la forme sont de fantaisie, ou par un ornement triangulaire ordinairement colorié en bleu ; le long des arabesques s'offrent beaucoup de petits traits ressemblant à des bourgeons de vigne.

En voyant la richesse des manuscrits que les ducs de Bourgogne faisaient exécuter, les seigneurs de leur cour et les riches bourgeois de la Flandre devaient prendre le goût des livres d'heures à miniatures et en faire exécuter pour eux-mêmes : il suffit d'examiner en détail les ouvrages de nos bibliothèques, qui ont échappé au temps et aux révolutions, pour reconnaître qu'il en a réellement été ainsi. Parmi les noms de gentilshommes et de marchands que nous avons rencontrés, nous citerons les comtes de Lallaing, les sires de Roubaix,

les princes de Croy, les seigneurs de Bethencourt et de Mouscron, un bourgeois de Douai, Bonnenuict, un marchand de Lille, Baillet (1). Mais celui qui mérite surtout une mention est Louis de Bruges, seigneur de la Gruythuyse, prince de Steenhuyse, comte de Winchester, etc., etc. Renommé par sa naissance, ses richesses, ses charges et ses exploits, il s'illustra bien plus encore en rassemblant une collection de manuscrits qui n'eut pour rivale que celle des ducs de Bourgogne. La bibliothèque impériale de Paris renferme un grand nombre d'ouvrages provenant de ce prince; la grandeur des volumes, la beauté du vélin, la richesse et la multitude des miniatures prouvent qu'il n'épargnait rien quand il s'agissait de satisfaire son goût pour les arts (2). Parmi les nombreux calligraphes qu'il fit travailler, nous citerons particulièrement Jean Paradis, célèbre écrivain, né à Hesdin petite ville de l'Artois, qui fut reçu en 1470 membre de la confrérie des libraires de Bruges, et dont plusieurs œuvres signées se trouvent encore aujourd'hui à Paris (3), et aussi Jean Van Kriekenborch, de Gand, qui, outre plusieurs autres manuscrits remarquables, enlumina, l'année même de la mort du seigneur de la Gruythuyse, en 1491, un Boëce qui renferme cinq miniatures trés-importantes dont nous allons parler (4).

(1) Bibliothèque de Valenciennes, S. 7,37. B. 1,74. A. 3,18. — Douai. Bibliothèque, 210, 212, 214 et 215. — Bibliothèque de M. Bigant. — Bibliothèque de Tournai, mss. XVIII.

(2) Van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges*, Paris. 1731. Passim. — Bibliothèque impériale de Paris, n[os] 6701, 6706 à 6711, 6722, 6844, 6930 et sq. 7020, 4804, 8451, etc., etc.

(3) Bibliothéque de Paris, 6741 et 6742, 6857 et 6858.

(4) Bibliothèque impériale de Paris, 6810. A la fin se trouvent ces mots : Jan van Kriekenborch, 1491, der 16[e] in Maerte. — A la fin du n° 4804, manuscrit très-beau dont nous regrettons de ne pouvoir parler, se lisent : *Explicit Johannes de Kriekenborch, scriptor in Gandavo, anno natali Christiano,* M CCCC LXXXV.

La première offre trois compartiments qui sont formés par l'avancement de deux colonnes ; celui du milieu montre la *Philosophie*, dame à la longue figure, à la chevelure d'or soyeuse et flottante, portant la couronne, assise sur un trône dont les degrés présentent les noms des septs arts libéraux ; elle est vénérée par deux sages, agenouillés devant elle ; le second compartiment est une salle, éclairée par des vitraux, où Boëce, revêtu d'une longue tunique et les cheveux cachés sous un voile, écrit son *De Consolatione* sur un pupitre près duquel sont jetés beaucoup de livres ; dans le troisième, l'on voit encore Boëce qui, étendu sur sa couche, lit un ouvrage que dame *Philosophie* elle-même tient à portée de ses yeux. La seconde miniature n'est divisée qu'en deux compartiments : le principal offre une chambre à coucher avec un grand lit à baldaquin, et des vases flamands sur des meubles flamands aussi, dans laquelle le savant est assis, malade sans doute, sur un siége très-large : la *Philosophie*, toujours calme et belle, lui tient encore son livre, tandis que de l'autre côté, deux nobles dames, à la figure admirablement dessinée, tournant vers lui leurs regards pensifs et mélancoliques, semblent écouter les enseignements de la sagesse. Dans l'embrasure de droite, la *Fortune*, femme gracieuse et svelte, revêtue d'un manteau doublé d'hermine, et portant sur les yeux un voile d'une gaze transparente, porte sa roue symbolique sur laquelle tournent quatre personnages, dont le premier monte, le second est au haut, tandis que le troisième descend et que le quatrième est renversé. Le sens des mots flamands qui se rapportent à ces quatre personnages est *je règnerai, je règne, j'ai régné, je suis sans royaume* (1).

(1) Le numero 725 des manuscrits de la bibliothèque de Douai, traduction en vers français du *De Consolatione*, de Boëce, offre une miniature qui a beaucoup d'analogie avec celle que nous venons de

Dans la troisième miniature, Boëce contemple les travaux des champs, toujours accompagné de la *Philosophie*, qui, posant l'une de ses mains sur le dossier de son siége, de l'autre lui présente encore son livre; au premier plan, un laboureur trace des sillons, guidant une charrue à laquelle sont attelés deux chevaux; derrière lui, un jeune homme sème le blé; un peu au-delà, un troisième personnage est occupé à faucher; et dans le lointain, une maison, quelques arbres et l'horizon sont dessinés en bleu avec le fini le plus délicat. Le sujet de la quatrième miniature est la *Philosophie* dirigeant vers Dieu la pensée du sage: d'une figure plus noble et plus suave encore que dans les scènes précédentes, portant un livre sur le bras, elle attache des aîles sur les vêtements de Boëce: celui-ci, regardant au loin le ciel, semble prêt à s'élancer jusqu'à Celui qui est la source de toute science et de toute vertu. En dehors de l'appartement, au-dessus d'un frais paysage où se voient un lac avec une nacelle, et, dans le lointain, un château et la campagne, plane un ange dont la figure douce et majestueuse, est admirablement modelée; il monte, entre le soleil et la lune, vers

décrire. Dans un lit à baldaquin. Boëce est couché. malade; trois femmes, montrant, sous la haute coiffure de l'époque, une figure belle, douce et triste, s'efforcent de consoler le sage qui semble ne pas les comprendre. Mais à l'entrée de l'appartement, s'avance une autre femme qui tient un sceptre à la main, et des livres sur le bras gauche; l'initiale P, tracée sur la robe, indique que c'est dame *Philosophie*. En dehors de la porte d'entrée, sur un fond formé de dessins en damier, or et bleu guilloché d'or, la *Fortune*, non moins gracieuse que dans le manuscrit de Paris porte aussi sa roue; et près des quatre personnages qui tournent, il est écrit: *Regnabo*, *regno*, *regnavi*, *sum sine regno*. L'art flamand s'y montre avec sa vérité et sa beauté. Malheureusement, la figure de dame *Philosophie* a été retouchée; nous ne savons qui a fait ce travail, mais il suffit de comparer cette tête aux autres pour apprécier ce qu'il y avait de délicat dans le pinceau des miniaturistes du XVe siècle.—Ce manuscrit a été possédé par un sieur Despierres.

le Tout-Puissant qui lui donne des ordres. Dans la cinquième miniature, dame *Philosophie*, avec son sceptre, montre à Boëce deux hommes qui bêchent la terre près d'un palais ; à côté monte une rue qui, avec ses vieilles maisons flamandes, offre un aspect que l'on ne retrouve plus guère aujourd'hui que dans certains quartiers de Bruges. L'encadrement est une large bordure jaune granulée d'or, sur laquelle s'enroulent des rinceaux façon camaïeu dont les feuilles de chêne et les glands sont exécutés d'une manière très-remarquable ; çà et là, l'artiste a jeté, avec une vérité frappante et dans le désordre le plus gracieux, des oiseaux, paons, hiboux et martin-pêcheurs, des insectes, papillons, chenilles, guêpes et limaçons, des fleurs, roses, pensées, fraisiers et pois odorants, des nids avec des œufs, des feuillages du pays et partout, au milieu des enroulements les plus capricieux, des mortiers avec des boulets, près desquels on voit la devise souvent effacée de Louis de Bruges : *Plus est en vous*, et ses armoiries presque toujours remplacées par celles des rois de France. Heureusement, malgré les fleurs de lys des Bourbons, l'on n'ignore pas que c'est le seigneur de la Gruythuyse qui a fait exécuter ce manuscrit ainsi que beaucoup d'autres presque aussi remarquables, et l'histoire lui en témoigne sa reconnaissance, en le regardant comme le Mécène de la Flandre.

La protection que les évêques et les abbés accordaient à la miniature fut peut-être moins éclatante, mais elle eut certainement plus d'influence encore sur son développement. Nous avons déjà décrit plusieurs manuscrits qui ont été exécutés dans les monastères jusqu'au XVe siècle, nous dirons maintenant quelques mots de ceux que les abbés de la Flandre firent enluminer postérieurement à cette époque. La bibliothèque de Valenciennes conserve une Bible dont les nom-


AGRICULTURE
INDUSTRIE
SCIENCES, ARTS
ET
BELLES LETTRES



P. 137

TRAIT (Fac-simile d'une miniature exécutée au XVIe Siècle — N° 2 du Catalogue des Mss de la Bibliothèque de Valenciennes
St JÉRÔME [illegible] (provenant de Saint Amand)

breuses miniatures sont admirables de magnificence et de finesse; citons particulièrement le frontispice où l'artiste a représenté un abbé en camail et en rochet, causant avec un personnage qui semble être un Père de l'Église, la page 8 avec la création d'Eve, la page 303 qui offre une Judith dont la pose est très fière, et la page 4 où l'on voit saint Jérôme écrivant la vulgate: sa tête est simple et imposante; ses cheveux ont été dessinés avec beaucoup de délicatesse ainsi que sa robe à longs plis; une table recouverte d'un voile vert à reflets d'or soutient le livre sur lequel il écrit; le mobilier est peint avec ce fini que seuls les miniaturistes flamands ont su atteindre, et le paysage presque microscopique que l'on entrevoit par la fenêtre ouverte, n'est pas moins remarquable. Cette œuvre magnifique, qui n'est pas assez connue, a été exécutée à Valenciennes pour Georges d'Egmont, abbé de Saint-Amand (1526 à 1559) (1).

Marchiennes et Anchin, durant le XVI[e] siècle, continuèrent de protéger les arts. Charles Coguin, abbé de ce dernier monastère (1511 à 1546), outre des constructions importantes, des vitraux dans plusieurs églises et le merveilleux retable que nous décrirons longuement dans cet ouvrage, fit exécuter un grand nombre de manuscrits dont plusieurs se trouvent encore aujourd'hui à la bibliothèque de Douai: rappelons le n° 125, missel qui contient de délicates miniatures, œuvre de l'artiste Gantois, Pierre Guchtennar; remarquable en lui-même, ce manuscrit est précieux par deux peintures, celle du canon de la messe où l'on voit l'abbé agenouillé devant son pupitre recouvert d'une étoffe verte comme dans le retable d'Anchin, et ayant aussi derrière lui son patron Charlemagne qui tient la boule du monde et porte

(1) Bibliothèque de Valenciennes, 1, 3, 30.

le manteau fleurdelisé, et celle du dimanche de la Trinité où le compartiment principal du même retable se trouve reproduit presque exactement. Une vignette du numéro 200 offre plus de ressemblance encore avec le groupe que forment le Père, le Fils et le Saint-Esprit ; il y a moins de noblesse dans les types, mais des têtes d'ange, émergeant peu à peu des rayons que répand l'Eternel, présentent un bel effet de lumière et des teintes parfaitement dégradées. Cette vignette se trouve au frontispice ; les pages 5 et 14 sont remarquables par les encadrements dont le fond et les ornements rappellent ce qu'il y a de plus beau dans les manuscrits de Van Kriekenborch et de Jean Paradis, et les pages 16 et 19 par les miniatures qui représentent saint Jean-Baptiste jouant avec l'agneau, et l'Enfant-Jésus adoré par la Vierge et les anges, avec des paysages charmants pour former la scène. Parmi les ouvrages exécutés par ordre de Charles Coguin, nous citerons encore le n° 74, épistolier qui fut écrit en 1522, à Cambrai, par Guillaume Torrentin, prêtre de la maison des Bons-Enfants : les animaux fantastiques, peints d'ailleurs avec facilité, qui ornent le frontispice, accusent une influence marquée du style renaissance.

Marchiennes s'illustra bien plus encore sous trois abbés dont la prélature embrasse presque tout le XVIe siècle. Le premier et le plus illustre, est le brugeois Jacques Coëne (1501 à 1542). Deux miniatures des numéros 97 et 98 de la bibliothèque de Douai, nous représentent cet abbé agenouillé auprès de saint Jacques, son patron, et de sainte Rictrude, fondatrice de Marchiennes, et priant la Vierge et plusieurs qui apparaissent dans le ciel ; le sujet principal, la vue de l'abbaye, le paysage, les oiseaux et les fleurs des bordures sont traités avec un fini qui trahit la main d'un maître. Plusieurs autres manuscrits remarquables, exécutés par ordre







TRAITS (fac simile)

de miniatures exécutées dans la 1ère moitié du XVIe Siècle par Pierre Guchtenner de Gand

Nos 125 et 200 des Mss. de la Bibliothèque de Douai

TRINITÉ VIERGE MÈRE. LIVRE DE CHANT (Provenant de Marchiennes).

de Jacques Coëne, sont encore aujourd'hui conservés à Douai; mais nous devons insister particulièrement sur son cartulaire qui a été sauvé en 1790 par Dom Lallart, dernier abbé du monastère; M. de Linas en a laissé une description que nous reproduisons presque intégralement :

« Le cartulaire de Jacques Coëne, qui contient 556 feuillets, renferme quatre admirables peintures encadrées de fleurs, de papillons et d'armoiries, avec la devise du prélat, *Finis coronat opus*. La première miniature qui sert de frontispice remplit une page entière ; elle représente l'abbé de Marchiennes agenouillé et offrant son cartulaire à l'auteur de toutes choses ; vêtu en pape, la tiare en tête, le sceptre à la main, et assis sous un dais au milieu d'une gloire éclatante, Jacques Coëne reçoit l'aide de sainte Rictrude, aussi dans l'attitude de la prière et soutenant d'un côté le livre, tandis que de l'autre elle porte l'église qui lui doit son existence : à droite, on voit deux religieux dont l'un tient la crosse, et, sur le premier plan, divers personnages ecclésiastiques ou laïcs; dans le fond enfin, sur un élégant phylactère, on lit ces mots qui sortent de la bouche du prélat : *Accipite impensos pro vestro jure labores*. La miniature suivante montre Jacques Coëne, accompagné de plusieurs moines, recevant des mains de Jules II ses bulles d'institution canonique ; le saint père, en grand costume, avec la triple croix, est entouré des cardinaux, des évêques et des barons de la cour pontificale. Cette page est traitée avec une certaine verve de coloris, malheureusement le dessin n'en est pas irréprochable. La troisième peinture, à mon avis la plus remarquable et par le sujet et par la dimension des figures, est placée en avant des sentences émanées de l'officialité d'Arras. L'expression des physionomies est telle que je les crois des portraits exécutés d'après nature ; j'en ai du moins la certitude pour la tête de

Jacques Coëne qui, debout et couvert, reçoit l'arrêt que l'official lui présente respectueusement en portant la main à son bonnet. Le dernier tableau, quoique plus petit, n'est pas d'un moindre intérêt. Un magistrat, un gouverneur, sans doute, assis et tenant une verge noueuse, occupe le milieu de la scène; autour de lui sont groupés l'abbé de Marchiennes, soulevant sa toque, et divers autres personnages, parmi lesquels on distingue le perdant, noble chevalier que son avocat cherche à apaiser; un chien blanc s'étale avec complaisance sur les marches du tribunal, et la face joviale d'un fou en titre d'office, apparaît dans le lointain, entre le religieux qui porte la crosse et le procureur du monastère. Telles sont ces miniatures que je ne crains pas d'appeler des chefs-d'œuvre en ce genre; Jacques Coëne y domine toujours; vieux et cassé sur la première page, il est jeune à la seconde, mûr à la quatrième; la troisième nous le présente tel qu'il devait être à 60 ans, la taille moyenne, l'œil vif, le nez légèrement aquilin, la bouche un peu rentrée, la démarche empreinte de cette dignité calme, qui, jointe à une volonté persévérante, forma le trait principal de son caractère (1).

Son successeur, Jacques de Groot (1542 à 1563), fit enluminer plusieurs volumes par un miniaturiste de Valenciennes, Hubert Cailleau (2); mais c'est surtout sous Arnoult Ganthois de le Cambe (1563 à 1582), que cet artiste se distingua. Nous remarquons dans les manuscrits que ce dernier abbé fit exécuter, une *Sainte Trinité*, où le Père, le Fils et le Saint-Esprit, disposés autrement que dans le retable d'Anchin, entourent un livre sur lequel sont aussi inscrits l'alpha et l'oméga, et une *Annonciation* qui offre une vierge très-pure d'expression, environnée des mêmes devises et des mêmes emblêmes

(1) *Etude sur don Jacques Coëne*, par Charles de Linus, p. 22 et sq.

(2) Bibliothèque de Douai, mss. n°s 179, et 181.

Pl. 41

TRAITS (Fac-similé)

que le tableau de l'*Immaculée-Conception* conservé dans la sacristie de l'église Notre-Dame à Douai; citons encore la *Madeleine*, dont la vignette inférieure, qui représente la pénitence dans le désert, est magnifique, et tous les encadrements qui sont traités avec la délicatesse et la magnificence des œuvres les plus belles, quoique déjà l'opposition de l'or et des teintes les plus sombres fasse pressentir une sorte de décadence dont les symptômes sont surtout visibles dans la bordure de la miniature qui représente Lazare et le mauvais riche (1).

Hubert Cailleau est l'un des derniers enlumineurs qui furent vraiment artistes; c'est en vain que les abbayes des Dunes, d'Eeckhoute, de Saint-Omer, de Tournai et de Saint-Amand voulurent, avec Marchiennes et Anchin, sauver la miniature (2); il était impossible de résister aux événements. Les doctrines de Wiclef et de Jean Huss, qui depuis longtemps cheminaient dans l'ombre, avaient enfin, vers le commencement du XVI[e] siècle, fait explosion avec Luther. De l'Allemagne elles se répandaient dans toutes les contrées du nord et en particulier dans les provinces néerlandaises des Pays-Bas. Substituant le pouvoir de la raison à l'autorité de Dieu, le naturalisme au principe de la foi, les protestants repoussèrent les arts qui s'étaient imprégnés du symbolisme de la religion catholique; au nom de la liberté, ils persécutèrent ceux qui ne pensaient pas comme eux, ils détruisirent les couvents, ils livrèrent aux flammes, comme des objets de superstition, les sculptures, les miniatures et les tableaux les plus remarquables; les monastères de la Flandre eurent con-

(1) Bibliothèque de Douai, mss. n[os] 188 et 189, p. 58 et alib.

(2) Bibliothéque de Tournai, mss. n[os] 16 et 19, bibliothèque de Saint-Omer, n° 204, de Valenciennes, 1. 3, 30. — *Biographie des Hommes remarquables de la Flandre Occidentale*, p. 127 et alib.

sidérablement à souffrir des invasions que les gueux et ceux qui étaient attachés à leur parti firent dans tout le pays (1). Repoussée par l'influence du protestantisme, la miniature fut délaissée à cause du mouvement intellectuel que l'on appelle la renaissance : depuis longtemps cultivés en Italie, la littérature et les arts de l'antiquité s'y étaient répandus de plus en plus, et quand les savants de Constantinople s'y furent réfugiés après 1453, ils finirent par y triompher de l'influence chrétienne ; les expéditions des Français, des Allemands et des Espagnols au-delà des Alpes, firent connaître jusque dans la Flandre ces idées nouvelles qui étaient essentiellement ennemies de tout ce que l'art pouvait avoir d'original et de mystique, et par conséquent de la miniature. Enfin, l'invention de l'imprimerie devait lui porter un coup plus funeste encore: elle rendait presque inutile le travail lent et coûteux du calligraphe; aux enluminures l'on préfera la gravure sur bois et sur métal. Ce furent donc à la fois les idées du protestantisme et de la renaissance, la découverte de Guttenberg et les troubles religieux des Pays-Bas qui firent tomber peu à peu en désuétude l'art de la miniature. Imprimé à la fois par l'Italie et par l'Allemagne, le mouvement avait franchi les Alpes et le Rhin; il avait envahi les Pays-Bas. Les idées et les arts qu'avaient enfantés le christianisme et les nationalités modernes, furent submergés en grande partie sous ses flots envahisseurs; et en même temps que l'architecture gothique et la poésie des trouvères, disparurent la miniature et la peinture qui avaient produit tant de chefs-d'œuvre pour les églises, les monastères et les châteaux de la Flandre.

Sans doute, il y eut des artistes qui essayèrent de résister. Les couvents de Marchiennes et d'Anchin, de Saint-Omer et

(1) *Cameracum Christianum*, introd. p. LI. — *L'Abbaye d'Anchin*, par Escallier, ch. XXIX.

de Cambrai produisirent des miniaturistes jusqu'au XVIIe siècle; Bruges et Gand pouvaient encore vanter les noms de Pierre Claeyssens et de Corneille Bourgoigne après l'an 1600 (1); sous Henri IV et Louis XIII, Philippe de Béthune employa ses richesses à réunir une magnifique bibliothèque de manuscrits qui, légués à Louis XIV, par son fils Hippolyte, font aujourd'hui l'ornement de la bibliothèque impériale (2). Quelques peintres au XVIIIe et même au XIXe siècle se sont encore attachés à cultiver cette branche de l'art, et nous avons admiré dernièrement, à Bruges, une belle *Imitation* due à la patience des frères De Pape. Mais ces tentatives isolées ne pouvaient que retarder un peu la ruine de la miniature; bientôt elle ne fut plus considérée comme appartenant à l'art. Elle était morte, mais elle avait produit des œuvres remarquables, mais ceux qui l'avaient cultivée devaient, plus tard, être comptés au nombre des artistes chrétiens, mais elle avait, plus que l'architecture et la sculpture, contribué à former dans la Flandre des peintres remarquables et à leur donner un caractère particulier.

Il est une vérité qu'il ne faut jamais perdre de vue, si l'on veut bien comprendre l'art chrétien dans les Pays-Bas, c'est que, dans ces contrées, la grande peinture du XVe siècle est fille de la miniature.

(1) *Biographie des Hommes remarquables de la Flandre Occidentale*, t. IV, p. 148 et 149. — Bibliothèque de Douai, de St-Omer et de Cambrai, numéros cités plus haut.

(2) Bibliothèque impériale de Paris, nos 6727, 28 et 29; 6739 et 40. Paulin Pâris. *Manuscrits de la bibliothèque du Roi*, p. 49 et sq. p. 222.



CHAPITRE IV.

Origine de la peinture flamande. — Ecole de Cologne. — Maître Wilhelm et maître Stéphan. — Peintres des ducs de Bourgogne. — Les confréries de Saint-Luc à Gand, à Anvers, à Bruges, à Tournai. — Mouvement artistique du XIVe siècle.

Comme nous l'avons vu plus haut, durant les sept premiers siècles du moyen-âge, l'usage de couvrir de fresques les murs des églises et des châteaux ne s'était jamais complètement perdu dans la Flandre ; mais la rareté des passages où les chroniqueurs parlent de la peinture proprement dite, porte à croire qu'elle ne fut que bien peu cultivée dans les âges qui suivirent Charlemagne : elle devait, comme tous les autres arts, recevoir une puissante impulsion, sinon renaître, du grand mouvement intellectuel et littéraire du XIIIe siècle. Les cathedrales élevées à Cambrai, à Mons, à Tournai, à Bruges, à Gand, à Anvers et dans les autres cités flamandes demandaient, sur leurs pierres blanches, des fresques qui pussent faire voir au peuple Dieu, la Vierge et les saints ; et, parmi les seigneurs, plus d'un, sans doute, pensa à faire faire représenter, dans les hautes salles de son castel, ses exploits et ses chasses, son portrait et ceux de ses ancêtres. Les vers, le chant, la mandore étaient consacrés à vanter les exploits des chevaliers et les miracles des saints ; les pinceaux et les couleurs ne devaient-ils pas entrer d'une manière plus large dans ce concert de louanges que tous les arts faisaient entendre en l'honneur de la religion et de la gloire ? Ceux qui peignaient sur le vélin des manuscrits des œuvres admirées de tous les savants, se sont dit nécessairement un jour que les mêmes scènes, représentées dans des proportions plus grandes, exposées aux yeux de la foule, dans une

église, auraient plus de puissance sur les esprits et sur les cœurs. Poussés, celui-ci par l'amour de Dieu, celui-là par le goût pour les arts, cet autre par le désir de la gloire, quelques-uns par le besoin de vivre, les miniaturistes voulurent essayer en grand sur la pierre, le bois et la toile ce qu'ils faisaient depuis si longtemps en petit sur les missels et les évangéliaires : voilà sans doute l'origine vraie de la peinture proprement dite dans la Flandre ; elle naquit de la miniature et des idées du XIIIe siècle. Mais quels sont les artistes qui ont fait les premières tentatives ? Dans quelle ville, dans quelles provinces ont-ils commencé à travailler ? L'obscurité que le temps a amassée sur ces origines n'est pas encore dissipée, et sans doute elle ne le sera jamais ; nous rapporterons ce que de patients travaux ont fait découvrir jusqu'aujourd'hui.

En parlant des grandes influences qui ont agi sur l'art flamand, nous avons distingué celle du sol et des races septentrionales qui donna l'individualisation, l'amour du vrai et le goût pour le paysage, celle du christianisme, qui, grâce aux travaux des miniaturistes, lui a communiqué l'élévation et le mysticisme dans les idées, la délicatesse et le fini dans l'exécution, et enfin celle des peintres de Byzance à qui il a emprunté ce qu'il a eu de grand et de sévère, ainsi que ses formes longues et amaigries, ses fonds d'or, et ses draperies trop riches et trop raides. Cette dernière influence dut s'augmenter avec les siècles et se faire sentir principalement sur les bords du Rhin. Continuant les relations artistiques que Charlemagne et Charles-le-Chauve avaient eues avec Constantinople, plusieurs empereurs d'Allemagne, surtout ceux de la maison de Saxe, appelèrent à leur cour des peintres de l'Orient : Othon-le-Grand, rapporte le moine Ekkehard, chargea un eunuque de faire le portrait de sa nièce Hedwige ; la princesse grecque Théophanie, épouse d'Othon

II, donna à son fils Othon III, une éducation tout-à-fait orientale ; et celui-ci, non-seulement réunit un grand nombre d'œuvres remarquables travaillées à Constantinople, mais vers l'an mil, il appela de l'Italie le prêtre Jean, cet artiste byzantin par ses ouvrages, sinon par sa naissance, qui décora la basilique d'Aix-la-Chapelle d'une fresque que l'on admirait encore au XIII[e] siècle, et qui plus tard se fixa à Liége où il peignit splendidement le chœur de l'église Saint-Jacques (1). Plusieurs autres peintres et architectes construisirent et décorèrent, sur les bords du Rhin et de la Moselle, ces nombreuses basiliques romano-byzantines, dont l'on retrouve aujourd'hui tant de restes, et qui furent certainement ornées de fresques et même de mosaïques, comme la collégiale de Notre-Dame, à Huy (2). Les croisades firent admirer aux peuples du nord la riche ornementation des dômes de l'Orient ; et les Flamands en particulier purent emprunter des idées à l'art byzantin durant la domination de leurs comtes à Constantinople. Quand les chrétiens eurent perdu la Palestine, Venise, que sa situation, son commerce et ses colonies, ses basiliques, ses peintures et ses mosaïques rendaient presque une ville orientale, Venise devint l'entrepôt des négociants chrétiens, grecs et musulmans : les tableaux des artistes de Byzance furent transportés à travers toute l'Allemagne par les marchands de l'Italie ; et ils arrivèrent au sein des provinces rhénanes.

Celui qui remonte le Rhin de Cologne à Mayence admire les bords si pittoresques du fleuve, leurs rochers, leurs châteaux, leurs villes ; il sera bien plus enchanté s'il s'égare

(1) Kugler. *Handbuch der Geschichte der Malerei* t. I, p. 135. — Anselm. *Vita Balduci. Addi. Agili. Aureæ Vallis.* — Cités par Héris. *Mémoire*, p. 57.

(2) Gilles d'Orval, *Vie de saint Theoduin*, chap. IX. — Id.

dans le Taunus et la Forêt-Noire, au fond des vertes vallées du Schwarzebach et de la Lahn; et quand, un matin, il entrera sous les voûtes sombres d'une église romane ou gothique, il se sentira porté à la poésie et à la prière, en voyant le recueillement pieux d'une foule nombreuse de fidèles qui chantent, agenouillés sur la dalle. Au XIII[e] siècle, dans les âges de foi et de naïveté, les habitants des bords du Rhin devaient être bien plus portés encore à la rêverie et à la dévotion ; au milieu des souvenirs de Rome et de Charlemagne qui remplissent ces contrées, sous les influences si douces et si poétiques de la religion et de la nature, la peinture devait éclore plus facilement ; les artistes, les basiliques, les tableaux de Byzance devaient contribuer, peut-être plus activement encore, à son développement. Mais le sol, les origines, les idées et la religion des populations rhénanes modifièrent puissamment le caractère de l'art oriental, et si elles lui empruntèrent sa sévérité, sa grandeur et sa richesse d'ornementation, elles ne durent qu'à elles-mêmes la suavité et le mysticisme, le coloris et les procédés de leurs artistes. C'est dans cette contrée et sous l'action combinée de ces causes que nous voyons naître l'école de Cologne, la première des écoles de peinture dans le nord: elle est allemande plus encore que flamande ; mais nous étudierons quelques-uns des chefs-d'œuvre qu'elle nous a laissés, parce qu'elle a exercé une grande influence sur les artistes de Bruges, de Gand et d'Anvers.

Elle existait dans la première moitié du XIII[e] siècle: Volfram Van Eschenbach, auteur de cette époque, nous dit en effet dans son poème de Parcival : Aucun maître de Cologne ou de Maëstricht n'aurait su peindre un soldat aussi fier que cet écuyer (1) ; et la vieille église de Sainte-Ursule offre en-

(1) Poème de Parcival. Le texte est cité par Michiels. — *Histoire de la peinture*, t. I, p. 245.

core aujourd'hui, à l'entrée du transsept, douze vieilles peintures sur ardoise représentant les douze apôtres, que l'on fait remonter à l'an 1224 (1); malgré les retouches, cette œuvre laisse apercevoir un caractère de grandeur sévère qu'elle semble tenir de l'art byzantin. Mais entre cette première date et la seconde moitié du XIVe siècle, il existe une lacune que l'érudition allemande n'a pu encore remplir avec des noms ou des travaux dont l'époque soit certaine; sans doute, plusieurs des fresques et des tableaux que l'on rencontre aujourd'hui dans les basiliques et les musées des bords du Rhin furent exécutés dans ce laps de temps, et contribuèrent à préparer la grandeur de l'école rhénane qui devait tendre à se dégager du style conventionnel des artistes de Constantinople pour devenir de plus en plus chrétienne. Dans la cathédrale de Cologne, à l'un des autels de la chapelle Saint-Jean, se trouve un retable orné d'un nombre très-considérable de peintures; celles de la partie supérieure, qui représentent diverses scènes de la passion, sont dues à une main plus ancienne et moins habile, qui cherche à sortir des formes et des procédés archaïques et à jeter plus de vie dans ses œuvres, mais qui n'y parvient pas, même au moyen de poses violentes et tourmentées; un pinceau plus jeune et plus exercé, une âme plus élevée et plus hardie ont imaginé et tracé les peintures de la partie inférieure, consacrées à la vie de la sainte Vierge et à l'enfance de Jésus. A la grâce des têtes, au caractère céleste des anges, et en particulier de Gabriel dans l'*Annonciation*, à la mollesse des

(1) James Weale. *Belgium Aix-la-Chapelle and Cologne*, p. 449. Cet ouvrage contient, sous le rapport artistique principalement, des renseignements très nombreux dont nous avons vérifié l'exactitude à Cologne et dans la Belgique; aussi nous n'hésitons pas à lui emprunter la date de 1224, que d'ailleurs l'auteur ne donne pas, non plus que nous, comme certaine.

draperies, à la fusion des tons, on reconnaît la main du célèbre maître Wilhelm.

Né probablement à Herle, petit village voisin de Cologne, dont on lui donne parfois le nom, maître Wilhelm florissait vers l'an 1380. La tradition, qui ne nous fait rien connaître sur sa vie, lui a attribué la plupart des tableaux produits par les artistes de l'école rhénane; mais les travaux des critiques allemands Schlegel, Kugler, Passavant, Waagen ont prouvé que sept de ces peintures ont seules des caractères d'authenticité. Nous ne parlerons que des plus importantes (1).

Dans la basilique de Saint-Castor qui s'élève à Coblentz, près du confluent de la Moselle et du Rhin, l'on remarque, à l'entrée du chœur, au-dessus du tombeau de l'archevêque Cuno de Falkenstein, une peinture murale qui représente le Christ attaché à la croix, et à côté la Vierge, saint Jean, saint Pierre, saint Castor et le prélat. Les têtes se distinguent par la forme molle et arrondie, par la grâce et la naïveté pieuses qu'ont su atteindre les artistes de Cologne; le portrait de l'archevêque offre la tendance à la vérité, particulière aux Flamands; mais ce qu'il y a de raide dans le groupe et la pose, ce qu'il y a d'allongé dans les traits de la Vierge et de saint Jean, le fond d'or, la sévérité de l'ensemble, rappellent jusqu'à un certain point la manière des artistes byzantins. Cette dernière influence est moins sensible dans un pe-

(1) Ce peintre est parfois appelé Wilhelm de Herle, et plus ordinairement Wilhelm de Cologne ou simplement maître Guillaume. Ses tableaux ont été étudiés et exactement décrits, surtout par Kugler (Hanbuch der Geschichte der Malerei, t. I, p. 283 et sq.) et par Passavant (Kunstreise durch England and Belgien, p. 407 et sq.) M. Héris dans son Mémoire (p. 85 et 86) donne le resumé de ces auteurs; et c'est en partie d'après lui que nous parlons de ces œuvres importantes, que nous avons, du reste, vues, il y a peu de temps, à Cologne et à Coblentz

tit triptyque qui orne la première chambre du musée de Cologne : sur le panneau du milieu est représentée la Vierge, vue à mi-corps, et tenant dans ses bras l'enfant Jésus qui caresse naïvement le menton de sa mère; l'on voit sur les deux volets, à l'intérieur, sainte Catherine et sainte Barbe, symboles, l'une de la vie cléricale, l'autre de la vie militaire, et à l'extérieur, le Christ insulté par les Juifs ; cette dernière composition est flamande et germaine par son énergie et son réalisme ; les deux saintes ont les bras courts, les doigts très longs, la taille d'une finesse impossible ; l'anatomie est inconnue à l'artiste, mais les figures sont angéliques; quant à la tête de la Vierge, c'est l'un des types les plus purs et les plus suaves que l'école colonaise ait produits ; rien de plus charmant et de plus pieux que ce visage céleste encadré dans de longs cheveux blonds; le coloris, d'une légèreté étonnante, se fait remarquer par sa lumière d'un blanc rose, ses ombres légèrement verdâtres et ses carnations d'une fonte de tons extrêmement moelleuse. L'on admire encore de maître Wilhelm la fresque de la sacristie de l'église St-Séverin à Cologne : nous ne parlerons que des anges dont les uns, au pied de la croix, recueillent le sang du Rédempteur, et dont les autres, répandus dans l'air, témoignent leur douleur avec les gestes les plus expressifs. La forme de ces esprits célestes est à peine indiquée ; elle se perd dans une large tunique qui flotte au vent et se termine en pointe ; les aîles également en pointe, sont souvent abaissées ; peu de créations sont plus gracieuses que ces êtres presque immatériels dont les peintres colonais ont peuplé leurs tableaux.

Nous n'oublierons pas de consacrer quelques mots à la Vierge du séminaire : nul peintre contemporain n'aurait su rendre avec autant d'élégance une draperie aux plis rares et harmonieux, avec autant de sentiment le geste d'amour d'une

mère pressant son fils sur son sein, et avec autant de délicatesse et de fini la chevelure dont les tresses ondoyantes s'ouvrent pour laisser voir une tête brillante de noblesse et de lumière. Le génie de maître Wilhelm ne s'est jamais révélé sous une forme plus chrétienne et plus belle.

Quelques auteurs lui donnent pour élève Stéphan Lothener, ordinairement appelé Etienne de Cologne ou maître Stéphan. On ne connaît aussi de lui que son œuvre ; et trois peintures seulement peuvent être considérées comme authentiques. Le musée de Cologne possède une sainte Ursule qui, debout, portant d'une main une flèche et de l'autre une branche de palmier, abrite sous les plis de son manteau quatre de ses compagnes ; ce panneau est remarquable par le calme solennel de la pose, par la grâce et la noblesse des têtes. Mais l'on vante bien plus, et avec raison, le célèbre *Dombil*, triptyque qui fut commandé à maître Stéphan, en 1426, par le magistrat de la ville, et qui, de la chapelle du *Rathaus* (hôtel-de-ville) où il se trouvait autrefois, a été transporté dans une chapelle de la cathédrale, sur l'autel de sainte Agnès. Le sujet principal de ce tableau est l'Adoration des Mages ; à la fois simple et grandiose dans la composition, ce triptyque est surtout remarquable par le caractère idéal des personnages ; l'enfant Jésus est d'une expression naïve, gracieuse et en même temps très-noble ; la Vierge, dont le visage a malheureusement été retouché, est assise sur un trône et revêtue d'un manteau bleu foncé et doublé d'hermine ; les figures des trois rois, que suit leur cortége, offrent une vérité et une dignité qui frappent vivement, et il y a, dans leurs mains surtout, une connaissance de l'anatomie dont on n'avait pas encore vu d'exemple auparavant. Le panneau consacré à sainte Ursule et à ses onze compagnes, montre des têtes très douces, mais peu variées ; celui-ci qui

représente saint Géréon, guerrier à la cuirasse d'or et à la cotte de soie bleue, est beau d'énergie et de noblesse. L'Annonciation exécutée sur l'extérieur des volets, est remarquable par une tête de vierge dont la grâce ravissante peut donner une idée de ce que devait être celle qui a été surpeinte dans le sujet principal ; l'on ne saurait trop louer le charme et le naturel qu'offre la pose de Marie se retournant vers l'ange qui lui annonce qu'elle sera mère de Dieu ; naïveté, grâce, idéalisme et sainteté, finesse d'exécution, reflets et puissance étonnante de la peinture à la colle, voilà les caractères principaux de ce triptyque qui est le chef-d'œuvre de l'art chrétien sur les bords du Rhin. Un petit panneau qui est aussi conservé à Cologne, chez M. von Herwegh, fait connaître, sous un autre point de vue, le talent, le génie de maître Stéphan. Au milieu d'une prairie émaillée de fleurs, Marie est assise sous un berceau de roses ; elle tient dans ses bras l'enfant Jésus, dont la tête, ainsi que celle de sa mère, n'est pas moins remarquable et se montre plus naïvement souriante que dans le tableau de la cathédrale ; au-dessus d'elle apparaît l'Eternel sur un trône d'or à côté duquel plane l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe ; à l'avant-plan deux petits anges jouent des instruments de musique, et autour du groupe principal plusieurs autres esprits célestes adorent Jésus, le contemplent avec bonheur ou lui offrent des pommes et d'autres fruits ; il y a dans les mouvements et l'expression de ces anges, une gaîté, une candeur enfantine, un recueillement religieux, un sentiment profond qui font de ce tableau un chef-d'œuvre de naïveté et de piété. C'est, dit M. Héris, un rêve du cœur réalisé avec le pinceau ; ajoutons que c'est le rêve d'un cœur de poète et de chrétien.

En général, les tableaux de l'école de Cologne sont des triptyques dont les panneaux sont peints à l'extérieur : il n'y

a pas ordinairement une relation assez intime entre le sujet principal et les scènes représentées sur les volets. Les artistes rhénans n'employaient pas les couleurs à l'huile, pas même maître Stéphan, qui pouvait connaître la découverte des Van Eyck; mais ils arrivaient à des glacis, à des reflets d'étoffe ou d'armure, à des effets très-puissants, au moyen d'une colle ou d'un vernis dont la composition est restée un secret pour nous. Leurs peintures présentent le plus souvent un fond d'or un peu bruni, parfois gaufré, sur lequel se détache un paysage ou plus ordinairement une construction gothique. Dans la représentation de la scène qui se passe sur cette pelouse ou sous ces ogives, les artistes se sont appliqués avant tout à rendre ce qu'il y a de plus suave et de plus élevé dans la religion catholique; c'est la douce sérénité du ciel entrevue au milieu des paysages du Rhin et des vieilles églises de Cologne: seuls, Fra Angelico et Hans Memling ont montré la même aspiration vers cet idéal; mais si celui ci a plus d'individualisation et de variété dans ses types, et celui-là plus de noblesse, plus de connaissance de l'anatomie et de la perspective, ils n'ont pas cette naïveté et ce sourire célestes que montrent surtout les anges dans les tableaux de Wilhelm et de Stéphan. L'on peut reprocher aux personnages leurs proportions élancées, l'incorrection du dessin, leur pose et leur groupe statuaires; mais il faut leur reconnaître une grâce et une expression de piété vraiment admirables; les têtes sont longues et les chairs blanches et potelées; un doux sourire erre sur les lèvres; de longues tresses d'or laissent flotter jusque sur les épaules des cheveux fins et lustrés; les formes des corps sont marquées avec une vague indécision sous de larges draperies aux brillants reflets; les mouvements et les gestes sont faciles et harmonieux; le coloris, toujours léger et doux, ordinairement un peu pâle,

offre, surtout dans les carnations, des reflets gris-perle un peu glacés; tout contribue à faire entrevoir les saints et les anges comme des êtres enfantés dans les visions d'une pieuse extase : à peine si sous la frêle enveloppe qui les entoure, vous songez qu'il y a un corps, vous diriez des âmes. C'est là surtout le caractère de maître Wilhelm; maître Stéphan, tout en aspirant comme lui à l'idéal et à la suavité chrétienne, a mis plus de vigueur dans son coloris, plus de variété dans ses types, plus de naturel dans la pose, le groupe et les costumes; sous son pinceau l'ovale de la figure s'arrondit, l'œil est moins allongé, les lèvres sont plus roses, les doigts ont plus de chair, et les draperies sont mieux modelées et plus finies (1). Sans doute il a encore ses défauts, mais il est le plus grand des artistes de l'école de Cologne. Avec ces deux maîtres et ces nombreux peintres dont les œuvres se retrouvent, sans nom d'auteur, dans les musées et les églises des villes situées sur les bords du Rhin, l'art germano-chrétien, après avoir un peu emprunté aux byzantins, était devenu indépendant et original; il s'était élevé à une hauteur de conception et à une suavité d'expression que jamais la peinture n'avait atteinte, et qui eut peut-être été son apogée, si l'école de Cologne avait eu plus de vérité, plus de science du dessin, plus de fermeté dans les contours, plus de vigueur dans le coloris et la connaissance du clair-obscur.

Tandis qu'une école véritable se formait et se développait dans les provinces rhénanes, les grandes cités et les monastères des plaines de la Flandre voyaient naître aussi quelques artistes sous l'influence des idées du XIII[e] siècle, des œuvres des miniaturistes et des traditions orientales ; mais les documents et les tableaux nous manquent presque com-

(1) *The early flemish Painters by Crowe and Cavalcaselle*, p. 315 et 316.

plètement pour reconstituer l'histoire des premiers essais de la peinture flamande.

Les monuments les plus anciens sont deux peintures murales du XIII° siècle que nous avons mentionnées précédemment; l'une, détruite en 1822 au château de Nieuport, représentait Salomon, Judith, les Hébreux dans la fournaise, Jésus au milieu des docteurs et plusieurs autres sujets traités avec un style analogue à celui des peintres verriers ; l'autre se voit encore aujourd'hui à Gand, dans les combles de l'hospice de la Biloque ; elle montre le Christ bénissant et accueillant la Vierge.

Dans un encadrement qui a quatre mètres sur toutes ses faces, trois anges soutienent un voile jaune et vert qui forme le fond de la scène ; au bas, sur un siége trés long, bordé d'un quatre-feuille gothique, sont assis le Rédempteur et sa Mère ; le Christ revêtu d'un manteau rouge, pose sur le globe du monde sa main gauche qui tient le sceptre à étendard, et de la droite il bénit la Vierge ; celle-ci avance ses mains jointes vers son divin Fils ; tous les personnages portent autour du front une sorte de toque noire dans laquelle il faut peut-être voir une auréole. La tête du Christ ne manque pas d'une certaine majesté ; les anges sont assez bien dessinés ; mais il y a manque de vérité et raideur, surtout dans les mains et les pieds ; tous les contours ont été fortement marqués avec une encre très noire ; les couleurs qui sont des teintes locales, sans dégradation aucune, s'enlèvent au moindre frottement. Les têtes, la bénédiction, le siége, les draperies rappellent le *Liber floridus*, ouvrage provenant de St-Bertin que nous avons décrit plus haut (1).

(1) Voir plus haut, p. 37. — Le *Messager de Gand* donne une gravure qui représente la fresque de la Biloque, avec une notice assez étendue par Van Lokeren, p. 200. Année 1834.

Gand, où cette fresque avait été exécutée, eut, peu de temps après, au plus tard vers le commencement du XIV[e] siècle, un assez grand nombre d'artistes. Un manuscrit conservé dans les archives communales de cette ville, donne le réglement de la corporation des peintres et des sculpteurs, pour l'année 1338 ; la cotisation d'admission, le don forcé d'une coupe d'argent, l'obligation de concourir aux frais du *métier*, le taux élevé des amendes, les stipulations concernant les couleurs à employer sur la pierre, la toile, et les panneaux avec ou sans volets, tout montre qu'il y est question d'hommes qui occupaient une position importante, de véritables peintres et non d'ouvriers décorateurs ; d'un autre côté, en lisant les noms de 231 peintres et de 29 sculpteurs qui furent admis à la maîtrise, à Gand, avant les Van Eyck, de 1338 à 1410, on se dit qu'il y avait dans cette ville probablement depuis bien des années, une école célèbre où se formaient beaucoup d'élèves. Parmi ces noms, on remarque un Jean de Mabuse, deux Van der Goes, un Juste de Gand, quelques Hoorenbaut, plusieurs Van der Meire, cinq Martins, douze de Witte ; et, comme durant le moyen-âge, les professions étaient presque toujours héréditaires dans les familles, il est permis de supposer que ces peintres furent les ancêtres des célèbres artistes Gantois du même nom dont nous aurons bientôt à parler (1). Sans doute, les révolutions et les siècles n'ont rien laissé des œuvres qui nous permettraient d'apprécier cette nombreuse génération d'artistes qui s'éleva au sein de la populeuse cité de Gand ; mais beaucoup d'indications nous font connaître

(1) *Ecole de peinture et de sculpture à Gand aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles*, par Félix Devigne. — *Le livre de la corporation des peintres Gantois*, par Edm. de Busscher. Ces deux brochures donnent les noms des peintres gantois. — *Messager de Gand*, 1824, p. 133.

qu'elle fut loin d'être inactive. Dès 1353, Jean Van der Most peignit, pour l'église abbatiale de Saint-Bavon, le martyre de St-Liévin ; en 1370, Hughes Portier, un tableau d'autel représentant saint Amand abattant l'autel de Mercure ; en 1396, Philippe de Brauwere exécuta, pour l'église du Christ, la Nativité de Notre-Seigneur ; bientôt Gérard et Jean Van der Meire allaient travailler pour le monastère lui-même ; Jacques Compère peignait déjà de 1336 à 1337 ; Liévin de Scrivere de 1344 à 1346 ; Siger Van der Woestyne de 1352 à 1368 ; Pierre Van den Kalchoven de 1369 à 1409 ; Roger le peintre ou Van der Woestine de 1386 à 1415 ; Roland de Scoenere en 1416, Chrétien Van Winde en 1417 ; Guillaume de Ritsere en 1419 ; et dans cette dernière année, nous voyons les magistrats commander des peintures à l'huile, sans doute d'après le procédé nouveau, à Guillaume Van Axpoele et à Jean Martins, peintres dont les noms étaient déjà dans le livre de la corporation de Gand (1).

La Gilde ou confrérie de St-Luc établie à Anvers est peut-être plus ancienne encore et plus importante que celle de Gand ; mais ses œuvres ne sont pas mieux connues, et ce n'est qu'à partir de 1434, que nous possédons ses doyens, ses jurés et ses francs-maîtres (2). La confrérie de Bruges ne nous apparait également avec son réglement et les noms de ses artistes que vers le milieu du XV[e] siècle ; mais il existe encore aujourd'hui dans cette ville dans la chambre des

(1) M. Edmond de Busscher a publié, dans les derniers numéros du *Messager de la Belgique*, des détails très savants et très curieux sur les origines de l'Ecole de Gand. C'est de lui que nous empruntons les noms et les dates que nous venons de citer. *Messager des sciences historiques* 1759, 2[e] livraison, p. 231 et 232, 245 et 247, et passim.

(2) *Le Livre de la corporation des peintres Gantois*, par Edm. de Busscher, p. 1, et l'ouvrage fait par le baron Van Ertborn sur le gilde de saint Luc.

marguillers de St-Sauveur, un tableau peint vers 1350 pour la corporation des tanneurs, qui représente le crucifiement. Le Christ mourant est attaché à la croix ; son corps, long et maigre, est assez bien dessiné même sous le rapport anatomique. A droite de la croix se trouvent saint Jean et deux femmes qui soutiennent la Vierge évanouie dans leurs bras : la tête de celle-ci ne manque pas de noblesse. A gauche deux prêtres Juifs, le centurion et un soldat, et plus loin sainte Catherine qui, une roue et une épée dans ses mains, foule un roi sous ses pieds, et sainte Barbe patronne des tanneurs, avec sa tour symbolique ; plusieurs anges bleus se détachent sur le fond d'or du tableau. La forme et l'expression des têtes présentent de la noblesse, les positions sont simples et naturelles, à l'exception de celle du centurion ; sous ces rapports, on se rappelle en les voyant, les œuvres des peintres de Cologne. Les contours sont peu prononcés, les chairs d'un coloris blême et peu transparent ; la peinture est à la colle, mais dans les fonds l'on a employé ce vernis particulier aux artistes des bords du Rhin dont nous avons déjà parlé (1). Sans doute, ce tableau est de beaucoup inférieur à ceux des Van Eyck et aussi à ceux de maître Wilhelm et de maître Stéphan ; mais enfin, il prouve que dès 1350, il y avait à Bruges des peintres qui n'étaient pas sans talent. Le dépouillement des comptes de la ville a fait aussi connaître qu'à la même époque Jean Van der Leye, fut chargé par le magistrat de décorer, avec de l'or, de l'argent et toutes sortes de couleurs à l'huile, la chapelle d'une maison appartenant à la commune et située à Bruges.

Tournai, cette antique cité où les Nerviens frappaient des

(1) Waagen. *Kunstblatt*, 24 août 1847. — Michiels. *Histoire de la peinture*, t. II, p. 18.

médailles, où les chefs francs avaient placé leur résidence, où le moyen-âge avait élevé cette vaste cathédrale dont tous les artistes admirent le transsept roman et le chœur ogival, où Waagen a découvert plusieurs sculptures remarquables, où le voyageur retrouve encore les sites et les aspects qu'aimaient à représenter les vieux maîtres flamands ; Tournai avait, dès le XIV[e] siècle, une école de peinture qui florissait à côté de celle de sculpture et probablement avec elle. Dans l'acte passé, dans cette ville, en 1341, entre Jean III duc de Brabant et le sculpteur Guillaume du Gardin, il est question de l'enluminure des statues qui doivent être recouvertes de *pointures de boines couleurs à ole* (1).

Les registres de la confrérie de St-Luc, conservés dans la bibliothèque de M. du Mortier, nous montrent l'école des peintres, déjà très connue en 1425 ; à cette époque, Robert Campin ciselait et peignait une châsse pour la ville, et il recevait pour élève Roger de la Pasture en qui certains auteurs veulent voir le célèbre Roger Van der Weyden ; en 1432 un autre de ses élèves, Jacques Daret, était admis à la maîtrise, et nommé prévôt le jour même de sa réception dans la confrérie. Quelques années plus tard l'on venait étudier à Tournai de Lille, de Douai, de Valenciennes, de Bruges, de la Hollande et même de l'Angleterre et de l'Espagne (2). Les archives des autres villes de la Flandre ne nous ont pas encore fourni des documents qui établissent d'une manière tout-à-fait positive l'existence d'une corporation de St-Luc, mais néanmoins tout porte à croire qu'il y en avait au moins dans la première moitié du XV[e] siècle : en 1380 nous trou-

(1) Archives de Tournai. — De Laborde. — *Les Ducs de Bourgogne*, p. LXIV.

(2) Ces notes proviennent des manuscrits de M. du Mortier; comptes de la ville (1426) et registre de saint Luc (1427 et 1432).

vons à Lille un peintre du nom de Jehan Desbonnetz, en 1411, à Cambrai Jehan le Sellier; en 1413, à Malines, maître Vrancq (1); et nous verrons, en 1468, lors des fêtes célébrées à Bruges pour le mariage de Charles-le-Téméraire, Ypres fournir dix-neuf artistes ou peintre décorateurs, Louvain onze, Valenciennes quatre, et Arras, Cambrai et Douai dix ensemble : à cause de la distance qui sépare de Bruges, ces quatre dernières villes, le nombre de peintres et d'ouvriers qu'elles fournissent est relativement aussi important que celui d'Ypres et de Louvain (2).

Il n'est pas étonnant que les cités de la Flandre aient vu naître, dès le XIVe siècle, des écoles qui devaient sous peu devenir si fameuses. Les peuples d'origine germanique qui s'y étaient établis avaient conservé leur activité et leur énergie, en luttant contre les obstacles que leur présentaient les marais et les bois, et contre les troupes de leurs seigneurs ou de leurs ennemis du dehors. Les Flamands conservèrent leurs priviléges et leur liberté malgré les prétentions de leurs comtes; ils bravèrent même Philippe-Auguste et Philippe-le-Bel. Chaque cité eut sa commune et son beffroi, ses échevins et ses corps de métier; et sous cette sauvegarde, se développa cette industrie drapière qui n'eût pas de rivale en Europe, pendant tout le moyen-âge. Ypres, Lille, Douai, et Cassel étaient, à la fin du XIVe siècle, des villes non moins célèbres par leur activité et leur commerce que par leur amour pour la liberté; Louvain avait plus de 150,000 ouvriers, Gand pouvait armer 180,000 hommes, et Bruges où s'étaient établis trois cents marchands de la ligue Hanséatique, voyait parfois cent vaisseaux entrer en un jour dans

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*, p. XVI, LVI et 29.

(2) Comptes de maître Faastré Hollet, trésorier de Charles-le-Téméraire.

son port de l'Ecluse ; elle était considérée comme l'une des trois villes des plus importantes du monde ; personne n'ignore que le luxe et les richesses des dames de cette cité avaient fait dire à l'épouse de Philippe-le-Bel : Je croyaisêtre la seule reine en France, mais je m'aperçois que Bruges en renferme plus de six cents (1). Rendus opulents par un commerce qui augmentait journellement leurs trésors, et, d'un autre côté, aimant la maison paternelle, la cité natale, leur beffroi et leur église, les flamands élevèrent ces gracieux hôtels-de-ville et ces vastes cathédrales qui font encore aujourd'hui l'admiration des artistes ; ils construisirent ces hautes maisons à pignons et à ogives que l'on retrouve à Bruges, véritables manoirs de la bourgeoisie qui étaient bien plus ornés de peintures, de tableaux et de vitraux que les donjons des gentilshommes ; souvent même les corps de métier se cotisèrent pour élever des églises, ou leur faire don d'une châsse, d'un vase sacré, d'un retable.

D'un autre côté, les abbés des monastères, les congrégations de prêtres et de chanoines, les confréries pieuses, plus riches encore que dans lesâges précédents, consacraient plus de trésors que jamais à élever des couvents et des cathédrales, demandant pour les décorer le ciseau du sculpteur le plus habile et les pinceaux du peintre le plus renommé. Nous verrons les grands artistes du XV[e] siècle, travailler pour les communes comme Roger Van der Weyden à Bruxelles et Therry Stuerbout à Louvain, peindre des retables dans les chapelles des bourgeois les plus riches comme les Van Eyck pour Josse de Vydt et Van der Goes pour Falco Portinari, et surtout orner les églises à la demande des religieux et des cha-

(1) *Histoire des comtes de Flandre*, par Edward Le Glay. — *Les Ducs de Bourgogne*, par de Barante. Passim. — Grammaye. *Antiquitates Flandriæ. Duacum. Brugiæ. Antwerpiæ.* etc.

noines, comme Memling, pour l'hôpital Saint-Jean et comme tant d'autres l'ont fait dans tous les monastères et dans toutes les cathédrales de la Flandre. La peinture, à sa naissance et dans son développement, avait été et devait être protégée par le luxe et la piété des bourgeois et des religieux ; elle le fut aussi par les ducs de Bourgogne.

Quand, en 1383, ces princes eurent ajouté à leurs possessions le comté de Flandre et les Pays-Bas, ils voulurent que leur cour fut aussi brillante que celle des Valois, et comme ces rois ils se ruinèrent en fêtes et en prodigalités. Appelant auprès d'eux tous ceux qui s'étaient fait un nom illustre, ils encouragèrent les peintres en leur donnant gloire et richesse, et ainsi ils contribuèrent beaucoup au développement que l'art prit au XV[e] siècle. En fouillant dans les archives des vieilles cités flamandes, en feuilletant les premiers volumes de l'ouvrage de M. de Laborde sur les ducs de Bourgogne, l'on est étonné d'y trouver un nombre considérable de gens de lettres, d'enlumineurs, de peintres, d'orfèvres, de sculpteurs, d'architectes, de brodeurs, de fabricants de tapisserie, dont les noms remplissent un âge que pendant longtemps l'on a cru privé de toute gloire artistique. Sans doute, la grande peinture doit plus aux couvents et à la bourgeoisie, qu'à la cour des comtes de Flandre ; ceux-ci s'entouraient surtout d'orfèvres, de tapissiers et de miniaturistes ; et leurs peintres d'office, Jean de Hasselt, Melchior Broederlain (1386 à 1398), Jean Malouel et Jehan le Voleur, Hue de Boullongne et ses fils Jehan et Denis (1409 à 1455), nous sont principalement connus par des blasons et des décors (1). Pourtant il est certain qu'ils peignaient très souvent des bannières ou étaient représentés des saints ou des combats, et

(1) *Les Ducs de Bourgogne*, par le comte de Laborde, 6, 22, etc. XXXIX, n[os] 65 et 94, LV, 575, 589, 590, et passim.

même plusieurs d'entre eux ont exécuté des tableaux et des retables.

Jean de Hasselt, qui était, dès 1378, le peintre officiel du comte de Flandre Louis de Mâle, fit pour son maître une peinture sur étoffe qui portait l'image de Notre-Dame, et en 1386, sous le nouveau comte, Philippe-le-Hardi, qui se l'était attaché au même titre, il peignit, nous dit un compte des archives de Lille, *au commandement de MS, un taveliau d'autel pour l'église des Cordeliers à Gand* (1). Melchior Broederlain, qui avait été aussi employé par Louis de Mâle, remplit les mêmes fonctions que Jean de Hasselt à la cour du duc de Bourgogne, qui lui donna une pension annuelle de 200 livres. Il nous reste de lui une œuvre très importante au point de vue de l'histoire de l'art. Philippe-le-Hardi qui avait posé, en 1383, la première pierre de cette chartreuse de Dijon dont les ruines suffisent pour rappeler la splendeur primitive, voulut orner le maître-autel d'un retable magnifique. Un sculpteur de Dendermonde, Jacques de la Baerse, avait exécuté la Nativité et trois autres groupes qui furent coloriés selon l'usage; Melchior Broederlain fut chargé de couvrir de peintures la face extérieure des volets qui renfermaient ce travail. Il y représenta quatre sujets qui ont rapport à la naissance de Jésus: l'Annonciation, où nous voyons la sainte Vierge assise, devant un pupitre, sous une légère construction gothique, l'ange qui s'agenouille devant elle avec une banderole à la main, et au-dessus Dieu le Père, dont la bouche laisse échapper des rayons lumineux à travers lesquels l'Esprit-Saint vole vers Marie; la Visitation, qui nous montre dans un paysage émaillé de fleurs, dont le fond est formé par des montagnes couronnées d'un donjon féodal, la

(1) Id. p. L, 1 et 6.

rencontre de la sainte Vierge et de sainte Elisabeth ; la Présentation, dont les quatre personnages sont placés, comme la scène de l'Annonciation, sous un parvis ogival orné de clochetons et de trèfles; et enfin, dans un paysage, la Fuite en Egypte. Cette dernière scène peut nous donner une idée de Melchior Broederlain : autant il y a de grâce et d'aisance dans l'expression, les mouvements et les draperies de la Vierge portant l'enfant Jésus, autant il y a de gaucherie et de trivialité dans saint Joseph : deux tendances s'y font sentir, l'idéalisme chrétien et la grâce des peintres de Cologne, le réalisme et la vulgarité à laquelle étaient enclins les artistes flamands ; la pâleur des carnations, la faiblesse générale du coloris, qui est vigoureux dans les draperies, l'absence du clair obscur, le contraste heurté de la lumière et des ombres caractérisent ce tableau (1). Jean Malouel, qui peignait à la même époque que Broederlain à la chartreuse de Dijon, coloria quantité d'armoiries et plusieurs retables en bois ; il travailla pour l'un des frères du roi de France Charles VI, avec un peintre nommé Herman de Cologne; le duc Jean-Sans-Peur l'employa à divers ouvrages exécutés à Paris, à Compiègne et à Dijon, et il le chargea, en 1415, de peindre le portrait qu'il envoya au roi de Portugal (2). Son successeur dans la charge de peintre des ducs de Bourgogne, exécuta aussi un retable pour Dijon ; quant à Jehan et Colart le Voleur, à Hue et Denis de Boullongne, bien qu'ils paraissent avoir été de véritables artistes, rien ne prouve qu'ils aient fait autre chose que des travaux de décoration et des

(1) Id. n[os] 6, 22, 32, 54, 57 et p. LXXIII. *The early flemish Painters by Crowe and Cavalcaselle.* London, 1857, p. 15 à 18. — Les peintures de Broederlain sont reproduites dans cet ouvrage. Elles sont conservées au musée de Dijon.

(2) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*, vol. I, . 17, 23. etc. Vol. II, p. 531, 565.

armoiries. Les ducs de Bourgogne ont donc contribué pour leur part, non-seulement au développement des arts en général, mais à celui de la peinture en particulier. Le nom de Jean de Hasselt, qui était sans doute originaire de Hasselt, ville voisine de Maestricht, les rapports des œuvres de Broederlain avec celles des écoles des bords du Rhin, l'association de Jean Malouel avec le peintre colonais Herman, et le choix de Jean Van Eyck, qui, né à Maseyck, était peintre de Jean de Luxembourg, ancien évêque de Liége, portent à croire que Philippe-le-Hardi, Jean-Sans-Peur et Philippe-le-Bon ont préféré les artistes qui connaissaient l'école des bords du Rhin, et ont ainsi déterminé son influence sur les écoles de la Flandre.

Les Van Eyck ont souvent été regardés comme les premiers, par la date, des peintres flamands; nous venons de prouver que bien avant eux il y avait eu des artistes; outre les miniaturistes que l'on ne peut oublier, outre les maîtres de Cologne qui sont à peine allemands, nous en avons trouvé à Gand, à Anvers, à Bruges, à Tournai et dans la plupart de nos vieilles cités. Nous venons même de prouver qu'au milieu du XVe siècle, les arts y étaient positivement protégés : les bourgeois et les princes, les évêques, les chanoines et les religieux rivalisaient de zèle pour orner leurs demeures, leurs hôtels-de-ville et leurs églises; un grand mouvement était imprimé à la peinture. On le concevra difficilement en lisant des dates et des noms sur les pages sans vie de ce livre; mais ceux qui ont visité les vieilles cités de Bruges et de Gand, qui ont erré dans leurs rues tortueuses et leurs vastes marchés, qui ont contemplé ici un élégant hôtel-de-ville, là une cathédrale gothique, ailleurs un sombre monastère, monuments ornés des chefs-d'œuvre de la broderie, de l'orfèvrerie et de la peinture, qui ont vu et admiré les vieilles maisons

des bourgeois flamands, avec leurs pignons étroits, leurs ogives élancées et leurs étages faisant saillie les uns sur les autres, ceux-là nous comprendront plus facilement. Qu'ils jettent, par la pensée, dans ces rues un cavalier qui marche au pas, une dame flamande qui se dirige vers l'église, et des ouvriers qui sortent par troupes de l'atelier où ils travaillent, ou sur ces vastes places, soit l'une de ces émeutes dans lesquelles les Gantois demandaient la tête d'Arteweld, soit l'une de ces joyeuses entrées qui réunissaient tout le pays au sein d'une seule cité; qu'ils voient dans les églises et les couvents les évêques et les abbés, les moines, les chanoines et les prêtres, revêtus de chapes et de chasubles en drap d'or, et conduisant des processions au milieu des cierges et des châsses : et ils auront une idée de ce qu'il y avait de vie, de richesse, d'amour pour les arts, et de piété dans ces cités maintenant dépeuplées et silencieuses, et ils concevront qu'il existait dans la Flandre un mouvement artistique assez puissant pour opérer la fusion entre les tendances des peuples du nord à la vérité dans l'art, les aspirations du christianisme à l'idéal et à la sainteté, et les traditions des Byzantins, des miniaturistes et des peintres de Cologne, et pour enfanter ainsi le XVe siècle, ce siècle des Van Eyck, des Van der Weyden et des Memling, qui, non moins glorieux que le *cinque cento* des Italiens, aura le mérite de le précéder, et, en partie, de le produire.



CHAPITRE V.

Les Van Eyck. — De la peinture à l'huile. — Hubert, Jean, Marguerite et Lambert Van Eyck. — Œuvre des Van Eyck. — Appréciation.

Sept ans après la mort de Jean Van Eyck, Lyennie ou Hélène, sa fille, obtint du duc de Bourgogne un secours pécuniaire qui lui permit d'entrer en religion dans le monastère de Maseyck, au pays de Liége (1). Si, pour se consacrer à Dieu, la fille de l'illustre artiste choisit le petit couvent de Maseyck situé si loin de Bruges et perdu à l'extrémité des bruyères qui s'étendent jusque sur les bords de la Meuse, ce ne put être que pour retrouver des membres ou des souvenirs de sa famille, que pour mourir aux lieux qui avaient été le berceau des siens. La tradition suivie jusqu'à nos jours s'accorde d'ailleurs avec ce document : Michel Van Vaernewik, dans son *Histoire des Belges*, Karl Van Mander, dans son *Histoire des peintres flamands*, et le baron de Keverberg, dans son *Etude sur l'école de Cologne*, ne se sont donc point trompés en faisant naître Hubert, Jean et Marguerite à Maseyck, ou à Alden-Eyck, petit village bâti dans le voisinage, aussi sur les bords de la Meuse : c'est donc de ce bourg, qui conservait et conserve encore aujourd'hui dans sa vieille église romane le précieux évangéliaire enluminé au VIIIe siècle par les saintes religieuses Harlinde et Rénilde, que la famille des

(1) Archives de Lille. Compte quatrième de la recette générale de 1448 à 1449, par Guillaume Pouppet. *Lyennie (Hélène) Van der Eecke, fille de Jehan Van der Eecke, jadis pointre, pour soy aidier a mettre religieuse en l'église et monastère de Maseyck, au pays de Liége, vingt-quatre livres.* — De Laborde, ouvrage cité, I, p. 395.

Van Eyck tire son origine et probablement son nom : c'est là qu'Hubert naquit en 1466 (1).

Maseyck est situé à peu de distance de Maëstricht où la peinture florissait au XIII[e] siècle, non loin de Cologne qui était le foyer d'une école célèbre, dans un hameau dépendant de Liége ville qui n'avait presque jamais cessé de renfermer des artistes dans son sein. Avec leurs langues qui se parlent toutes trois dans ce coin de terre, les Français, les Allemands et les Flamands devaient y avoir apporté quelque chose de leurs idées. Qu'elle est l'influence qui domina surtout sur Hubert Van Eyck? Etudia-t-il sur les bords du

(1) Van Mander, *Histoire des Peintres*, t. 1, p. 13 et 14. M. le chanoine Carton, dans *Les trois frères Van Eyck*, p. 260, s'attache à démontrer que l'on ne peut tirer aucune preuve du nom des Van Eyck pour les faire naître à Maseyck, et il cite plusieurs familles brugeoises et gantoises qui ont porté ce nom au XV[e] siècle. Cela est vrai : mais la tradition et le récit de Van Mander ne sont pas affaiblis par cette preuve; l'induction que l'on tire de l'entrée en religion de Hélène Van Eyck à Maseyck conserve encore toute sa force. Aucun argument ne milite en faveur de Bruges, dont il voudrait faire le berceau des célèbres peintres flamands.

M. Goetghebuer a trouvé inscrits parmi les membres de la confrérie de Notre-Dame-aux-Rayons établie à Gand, en 1394 maitre Josse Van Hyke et sa femme Marguerite, en 1412 maitre Hubert Van Hyke, et en 1418 Marguerite Van Hyke. Les dates sont parfaitement d'accord avec l'âge présumé des Van Eyck; la mère aurait donné son nom à sa fille, le frère et la sœur se nomment aussi Hubert et Marguerite; cette ville, au XIV[e] siècle, avait possédé plusieurs peintres du nom de Van Eyck. Mais l'admission de Hubert et de Jean à la franchise en 1421, prouve qu'ils ne sont pas originaires de Gand, et qu'ils n'y avaient pas encore longtemps habité. En effet, pour exercer la peinture à Gand, il fallait être admis à la maitrise ; il est évident que si les Van Eyck avaient habité cette ville, ils auraient obtenu avant 1421 le droit de peindre. La note qui nous apprend leur admission, dit qu'ils furent reçus à cause de l'estime qu'avait pour eux la duchesse de Michelle; si l'inventeur de la peinture à l'huile avait habité Gand et n'avait pas été étranger à cette ville, il eut obtenu la maîtrise à cause de son talent et de ses œuvres et non par protection.

Rhin les tableaux des maîtres de Cologne? Liége le vit-elle admirer les travaux de ses ciseleurs et de ses orfèvres, comme le voudrait M. Héris? Est-il élève de son père, ainsi que l'assure Descamps sans apporter de preuves, ou ne procède-t-il que de lui-même, comme on l'a dit longtemps? Une école de peinture, pas plus qu'une école littéraire, ne peut s'improviser en une vie d'homme : il faut donc que les Van Eyck aient suivi certaines traditions, certains procédés. On ne peut soutenir qu'ils soient les élèves des peintres colonais, comme pourraient le faire supposer certaines réminiscences des bords du Rhin : leur amour du vrai dans l'art, leurs formes plastiques, la vigueur de leurs tons, tout contraste complètement avec l'idéalisme, les formes frêles et vaguement ébauchées, le coloris pâle et léger qui caractérisent maître Wilhelm et maître Stéphan. Liége ne peut non plus prétendre à l'honneur de les avoir formés; cette ville ne semble avoir produit aucun peintre vers cette époque; il n'est pas même prouvé qu'elle ait alors possédé des enlumineurs; sans doute Jean Van Eyck, vers 1420, devint peintre et valet de chambre de Jean de Bavière, ancien évêque de Liége; mais ce prince, neveu du duc de Bourgogne, avait en 1418, quitté la dignité épiscopale et s'était fait relever de ses vœux pour épouser l'héritière du Luxembourg, et jusqu'en 1426, époque de sa mort, il guerroya dans la Hollande et la Frise : le titre de Jean ne dut donc contribuer nullement à le fixer à Liége (1). Les Van Eyck sont avant tout flamands, et par la pensée et par l'exécution; si les preuves ne nous paraissaient plus fortes pour Maseyck, c'est à Gand ou à Bruges que nous les ferions naître; c'est là, c'est dans les Flandres qu'ils se sont formés. Attirés par la renommée des villes commer-

(1) *Les ducs de Bourgogne*, par M. le comte de Laborde, n° 699.—Héris, *Mémoire*, p. 113.—Catalogue d'Anvers, p. 8.

çantes et riches de cette contrée, par la réputation des artistes qu'elles avaient déjà produits, ils allèrent dans l'une et peut-être dans plusieurs de ces cités, étudier sous les miniaturistes et sous les maîtres des corporations de saint Luc dont nous avons parlé, empruntant à chacun quelque chose de ses idées et de son faire. Hubert avait avec lui Marguerite sa sœur, et ses frères Lambert et Jean, nés celui-ci vers 1395, celui-là sans doute un peu plus tard (1). Bien des luttes contre la misère durent marquer ces courses errantes ou du moins cet établissement des Van Eyck dans une ville étrangère ; mais enfin la tradition nous les montre se fixant à Bruges, ville qui devait les retenir par la renommée de ses miniaturistes, par ses monuments, ses tableaux et son goût pour les arts, et aussi par son luxe et ses richesses. C'est là, toujours d'après la tradition, qu'en 1410 Hubert rendit possible la peinture à l'huile, découverte, ou au moins perfectionnement qui a fait la gloire de sa famille, et qui est trop important pour que nous n'en parlions pas d'une manière assez étendue.

Les peintres grecs et romains se servaient de cire et de matières résineuses pour donner du corps aux couleurs ; au moyen d'un agent dont nous ignorons la nature, ils les conservaient quelque temps dans un état de fluidité qui permettait les retouches et donnait au coloris cette transparence et cette vie que l'on retrouve dans plusieurs fresques du

(1) Tout porte à croire que l'on ne peut placer la naissance de Jean Van Eyck avant 1390. En effet, sa tête qui est sur le tableau de l'Agneau, et son portrait peint en 1434 qui se trouve à la *National gallery* de Londres, indiquent approximativement cette date ; Marc Van Vaernewyck et Luc de Heere disent qu'il mourut jeune, et la date de sa mort est 1441. En 1439, sa femme n'avait que 33 ans ; le plus ancien de ses tableaux dont il est parlé, a éte fait en 1420 ou 1421. M le chanoine Carton a donné, dans *Les trois frères Van Eyck*, un exposé de ces preuves qui semble fixer définitivement la naissance de Jean de 1395 à 1400

musée des *Studj* à Naples. Mais l'emploi du réchaud, qui est indispensable dans les peintures à l'encaustique, était très incommode ; et l'on dut chercher un corps qui, en donnant aux couleurs la consistance et la fluidité nécessaires, les séchât de lui-même, sans le secours de la chaleur. D'après une miniature du manuscrit de Dioscoride, l'on y serait parvenu, en employant une substance qui paraît avoir beaucoup d'analogie avec l'huile (1). Quoi qu'il en soit, au XIIIe siècle, les italiens peignaient à la détrempe, mais avec une solidité singulière ; l'eau ne peut altérer leurs tableaux où l'analyse chimique a trouvé de la cire et un peu d'huile. Dans le nord, on délayait les couleurs avec de l'eau où l'on avait fait dissoudre la gomme du cerisier ou du prunier, et on les appliquait ensuite sur les panneaux qui avaient reçu une impression à la colle de parchemin. C'est aussi avec cette colle, que les ors étaient fixés ; pour le vermillon, le carmin et la céruse qui ne se mêlent pas à la gomme, on se servait du blanc d'œuf ; la peinture était recouverte d'un vernis, composé de gomme arabique et d'huile de lin bouillies ensemble. Cette huile de lin était parfois employée pour broyer les couleurs : au XIe siècle, le moine allemand Théophile indique ce moyen qui est aussi donné par un manuscrit du XIIIe conservé au ***British Museum*** ; des chartes de Tournai en 1341, de Lille en 1353, de Bruges vers la même époque, de Paris en 1391 et de Gand en 1355, 1386 et 1411 parlent de peintures à l'huile (2). On savait donc, avant 1410, mélanger plus ou moins l'huile avec les couleurs ; mais ce procédé était encore très-lent et très-imparfait. Cette huile, qui re-

(1) Pollux Onomasticon VII, 126-129.

(2) Le chanoine Carton. — *Les trois frères Van Eyck*, p. 254. — De Laborde, *les ducs de Bourgogne*, p. 64, note. — *Messager de Gand*, 1859. p. 237 et 238.

cevait le nom de *péséri*, était exposée au soleil jusqu'au moment où elle avait acquis la consistance du miel ou d'un vernis ; son épaisseur,ses grumeaux ne permettaient de l'employer que pour la peinture murale, et parfois pour les dorures et les draperies les plus lourdes ; tout ce qui demandait du fini et des retouches se peignait à la détrempe. En effet, avec l'huile, comme le dit le moine Théophile dans son traité, dès que l'on a appliqué une couleur, il n'est pas possible d'en mettre une autre dessus à moins que la première ne soit séchée, ce qui est trop long et trop ennuyeux dans les peintures où les tons plats ne suffisent point (1). L'impossibilité de se servir du *péséri* dans les carnations, et les difficultés qu'il présentait dans la fonte et la dégradation des tons, engageaient la plupart des artistes à employer préférablement les préparations dont nous avons parlé ; beaucoup de peintres en Italie, comme en Flandre, cherchaient un nouveau procédé . l'un d'eux avait imaginé de délayer des couleurs dans la colle de parchemin mélangée au miel ; et l'on croit que c'est à ce dernier amalgame que les peintres de Cologne ont dû les tons moelleux et brillants qui distinguent leur coloris.

En 1410, Hubert Van Eyck (car l'italien Vasari (2) et beaucoup d'autres auteurs avec lui se sont trompés en attribuant le perfectionnement de la peinture à l'huile à Jean qui ne pouvait guère avoir alors plus de 15 ans,) Hubert Van Eyck avait déjà exécuté beaucoup de tableaux à la colle et au blanc d'œuf, qu'il recouvrait du vernis siccatif ordinaire ; ayant achevé une peinture sur bois, il l'exposa au soleil pour la faire sécher ; mais la chaleur crevassa les planches. L'artiste,

(1) Theophile. *D versarum artium Schedula*, chap. XXIII.

(2) Vasari. *Vita d' Antonello da Messina*. — Karel Van Mander. t. 1, p. 15.

qui, d'après Facio, avait étudié la chimie, chercha alors un vernis qui pût sécher même à l'ombre ; et il l'obtint en faisant bouillir ensemble l'huile de lin et l'huile de noix, mêlées à d'autres substances. Mais, dans l'une de ses expériences, il remarqua que les couleurs mélangées à son amalgame se laissaient manier plus facilement, séchaient plus vite, résistaient à l'eau et prenaient une vigueur et un éclat qui rendaient le vernis inutile ; des essais lui prouvèrent qu'il ne s'était pas trompé : la peinture à l'huile était trouvée. D'un procédé tellement défectueux qu'il n'était guère usité que pour les accessoires, il avait fait un moyen rapide, facile et excellent d'exprimer les nuances les plus délicates comme les ombres les plus profondes. En effet, l'huile s'amalgame avec les couleurs plus vîte, d'une manière plus égale et en les altérant bien moins que le blanc d'œuf ; elle les fait arriver à ce degré convenable de fluidité qui permet les retouches, facilite les empâtements et les plus grandes hardiesses, et rend possibles les glacis et les demi-teintes ; elle leur communique cette vigueur des tons et cette harmonie des nuances qui donnent la beauté, l'éclat, la vie, en un mot le *flou* à une peinture. Il faut pourtant avouer que les compositions à l'huile où l'on a beaucoup employé les ombres très-fortes et les tons vigoureux, ont fini par perdre considérablement en vivacité et surtout en durée ; sous l'action de l'air, les blancs y sont devenus jaunes, les jaunes roux, les bleus verts, et les bruns

(1) L'emploi des huiles siccatives, combiné avec celui des terres d'ombre et du bitume, soit dans le corps de la peinture, soit dans les glacis, a causé la prompte destruction, l'abolition presque complète de la plupart des grandes compositions peintes à l'huile depuis les Van Eyck, à commencer par la Transfiguration de Raphaël et le Cénacle de Léonard de Vinci... Léonard de Vinci, Raphaël, Titien et les Carrache sont ceux qui ont le plus perdu à l'emploi des procédés nouveaux... Dans la plupart de nos tableaux modernes, au bout de vingt ans les

noirs (1). Il en est tout autrement des tableaux à la gomme et au blanc d'œuf, sur qui l'air ne peut rien. Ce désavantage du procédé nouveau et sans doute aussi l'attachement à la méthode ancienne, déterminèrent plusieurs peintres; entre autres Memling, à employer, même après 1410, les couleurs à la détrempe, tout en se servant d'une huile combinée avec le bitume pour les glacis et les ombres jetées sur des clairs. Mais presque tous les artistes adoptèrent d'enthousiasme le système de Hubert Van Eyck qui leur donnait incomparablement plus de vigueur et d'éclat dans le coloris et de faciité dans l'exécution. On a accusé ce peintre d'avoir fait un secret de sa découverte; mais il existe encore aujourd'hui un tableau à l'huile de Pierre Christophoren, l'un de ses elèves, qui porte la date de 1417 ; (1) et nous savons qu'en 1420, Jean Van Eyck montra à la confrérie de St-Luc d'Anvers une tête de Christ peinte aussi d'après le procédé de son frère (2) ; Roger Van der Weyden, Josse de Gand, les Van der Meire Hugo Van der Goes ne tardèrent pas à le mettre en usage ; les peintres flamands l'enseignèrent à Antonello de Messine et aux autres italiens qui passèrent les Alpes pour l'apprendre ; l'Allemagne, la France et l'Italie le connurent bientôt ; et l'usage des couleurs à l'huile contribua puissamment, avec la protection accordée par les évêques, les princes et les bourgeois, à répandre dans toute l'Europe le goût de la peinture et l'amour des arts.

blancs deviennent jaunes, les jaunes roux, les bleus verts, les bruns noirs, puis tout s'efface et la nuit vient... Il est certain qu'à partir du XVe siècle, le coloris perdit en vivacité et surtout en durée, ce qu'il gagnait en puissance et en harmonie. — *Etudes sur les Beaux-Arts*, par M. de Mercey, t. 2, p 152.

(1) Passavant. *Kunstblatt*, 1841.

(2) Van Kirckhoff. *Notice sur l'Académie d'Anvers.*

La découverte de Hubert Van Eyck dut nécessairement lui donner une grande réputation, lui attirer des élèves et lui obtenir la protection des princes. C'est sous lui que se formèrent ses frères Jean et Lambert, sa sœur Marguerite, Pierre Christophoren et sans doute plusieurs autres artistes ; Michelle de France, la première femme de Philippe-le-Bon, professait une grande estime pour lui et pour son frère Jean; (1) et celui-ci fut nommé peintre et valet de chambre de Jean de Bavière, oncle du duc de Bourgogne, bien qu'il n'eût guère plus de vingt-deux ans. Pour être ainsi protégé et aimé par l'épouse et l'oncle du comte de Flandre, il fallait que Hubert se fût déjà distingué par des travaux remarquables : c'est sans doute à cette époque que furent exécutés les miniatures de ces riches manuscrits qu'on attribue aux frères Van Eyck et à leur sœur et le *St-Jérôme* du musée de Naples, qui a été longtemps attribué à Colantonio, mais où le docteur Waagen a reconnu non-seulement la manière de Hubert, mais même plusieurs ressemblances de détail avec le retable de l'*Agneau* (3). Ce retable lui fut commandé en 1420 par Josse Vydt, seigneur de Pamele, l'un des plus nobles bourgeois de Gand, qui faisait construire une chapelle dans l'église St-Bavon ; il voulait une œuvre remarquable, et il s'adressa à l'inventeur de la peinture à l'huile.

Hubert Van Eyck avait peut-être déjà résidé à Gand : nous trouvons un maître Hubrech Van Hyke inscrit dans la confrérie de Notre-Dame des trois rayons en 1412, et en 1418 une Mergriete V. Hyke (3). Mais il semble ne s'y être pas

(1) *Ecole de peinture et de sculpture à Gand, aux XIV*e*, XV*e* et XVI*e* siècles*, siècles, par Félix Devigne, p. 23.

(2) M. le chanoine Carton. *Les trois frères Van Eyck*, p. 246.

(3) *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 1847, p. 325. Note de M. Goetghebuer.

définitivement établi avant 1421 : en effet, aucun artiste étranger ne pouvait exercer sa profession à Gand avant d'y avoir obtenu la franchise, ou de l'avoir achetée du *métier* au prix de dix marcs d'argent, poids de Troyes : (1) et nous lisons dans le *livre de la corporation des peintres gantois* : « En 1521, mourut madame Michelle (de France) épouse du duc Philippe ; sa mort plongea Gand dans le deuil ; le métier conféra à Hubert et à Jean (Van Eyck) qu'elle chérissait, la franchise de profession comme peintres » (2). A partir de cette année, Hubert résida dans la métropole des Flandres ; un registre d'une confrérie de Notre-Dame, différente de celle dont nous venons de parler, contient un paragraphe où il est dit qu'en 1422, il fut reçu confrère, sur la recommandation du chœur de St-Jean de Gand (3).

C'est dans cette ville qu'il créa l'*Adoration de l'Agneau*, l'une de ces œuvres encyclopédiques qui embrassent un vaste ensemble d'idées, et permettent au génie ces hautes conceptions et cette puissance d'exécution, par lesquelles il se distingue véritablement du talent. La composition de ce chef-d'œuvre lui appartient en propre ; il le commença et peignit plusieurs des panneaux qui le forment ; mais la mort l'ayant empêché de le terminer, son frère Jean, qui peut-être y avait déjà travaillé, se décida à l'achever après en avoir été vivement prié par le commettant ; et l'on ne peut douter qu'il ne l'ait fait d'après les dessins de son frère, à qui il témoignait la plus grande déférence. Pour se convaincre qu'il en a réellement été ainsi, il suffit de lire les vers qui

(1) Le *Livre de la corporation des peintres gantois*, par Edm. de Busscher p. 7 et 11.

(2) *Ecole de peinture à Gand*, par Félix Devigne, p. 23.

(3) *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 1847, p. 268.

furent gravés dans l'un des volets du retable, probablement par Jean Van Eyck lui-même :

Pictor Hubertus ab Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vydt prece fretus ;
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI. (1)

Le chroniqueur Marc Van Vaernewyck (2), dans son *Histoire de la Belgique,* et Luc de Herre, dans son ode en l'honneur des Van Eyck, accordent aussi à Hubert la gloire d'avoir commencé et par conséquent d'avoir composé le retable de Saint-Bavon. Il se consacra tout entier à l'exécution de ce travail ; malgré son âge assez avancé il avait déjà peint plusieurs panneaux, quand il mourut le 18 septembre 1426, regrettant sans doute de ne pouvoir achever son œuvre par lui-même. Il fut enterré dans le caveau sépulcral de la famille Wydt, sous l'autel qu'il décorait naguère ; une arcade ogivale creusée dans le mur, montrait son tombeau où se lisait, gravée sur une plaque de cuivre, une épitaphe en flamand dont nous rapportons quelques lignes : « Je m'appelais Hubert Van Eyck ; j'étais célèbre et admiré comme grand peintre : maintenant les vers me dévorent. Ce fut en l'an du Seigneur

(1) Le peintre Hubert, le plus grand qui ait jamais existé, a commencé cette œuvre ; son frère Jean, artiste inférieur à lui ; s'est décidé à l'achever, à la prière de Josse Vydt, vous voyez en ces vers que le tableau achevé fut exposé le 6 mai 1432. — Le commencement du troisième vers a été détruit lorsque l'on a renouvelé la serrure des volets. L'on a completé de différentes manières ; nous avons donné celle de Christophe Van Huerne, qui a presque certainement vu l'inscription avant qu'elle ait été altérée. M. le chanoine Carton propose à la fin du second et au commencement du troisième vers, de traduire : Jean, son second frère, a achevé son œuvre. Nous croyons que le sens que nous avons donné est beaucoup plus dans le génie de la langue latine.

(2) Marc Van Vaernewyck. *Histoire de la Belgique*, 1568, p. 109.—Van Mander, p. 125; *Ode de Luc de Herre.*

1426, le 18 du mois de septembre, que je rendis avec peine mon âme à Dieu. Priez pour moi, vous qui aimez l'art. » L'os du bras droit de l'inventeur de la peinture à l'huile, de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau*, avait été détaché du corps par ses admirateurs. Il fut exposé jusqu'au XVIe siècle dans une armoire en fer, à l'entrée de l'église Saint-Bavon (1).

Jean Van Eyck n'avait pas eu, comme son frère, à se créer une réputation : à peine sorti de l'atelier, à l'âge de vingt-deux ans environ, il avait reçu le titre honorable et lucratif de peintre et valet de chambre du duc de Luxembourg, Jean de Bavière, oncle de Philippe-le-Bon. Une pension annuelle très-considérable pour l'époque, la protection d'un seigneur puissant, une renommée qui se répandait dans toute la Flandre et, en particulier, à la cour de Bourgogne où il était soutenu par la duchesse Michelle de France, tels étaient les avantages que Jean Van Eyck retirait de sa position. Ajoutons que l'humeur belliqueuse de Jean de Bavière, qui ne cessa de s'occuper, à partir de 1420 jusqu'à sa mort, de troubler la Hollande, la Zélande et la Frise, dut laisser à son peintre beaucoup de liberté (2). Aussi le voyons-nous, en 1420, présenter à l'Académie d'Anvers une tête de Christ qui fut considérée comme un chef-d'œuvre, en 1421, peindre le sacre de Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, en 1422, obtenir la maîtrise à Gand où sans doute il commença à travailler avec son frère, et ensuite enluminer le fameux bréviaire du duc de Bedford, qui fut achevé deux ans plus tard (3). Le 6 janvier 1425, le duc de Luxembourg

(1) *Messager des arts et des sciences de Gand*. 1823, p. 166. Liévin de Bast. —Michiels; t. II, p. 65.

(2) *Chroniques de Monstrelet*, Paris, 1595.

(3) *Notice sur l'académie d'Anvers* par M. Van Kirckoff. — Waagen. *Kunstblatt and Kunstreise in England*, t. II, p. 435.

meurt subitement, et quatre mois plus tard, le 19 mai, Jean Van Eyck est nommé peintre et valet de chambre de Philippe-le-Bon lui-même, avec un traitement annuel de 100 livres, un titre alors recherché et la faveur de la cour. Le duc, qui lui donna, dans la pièce où il lui conféra ces titres, beaucoup d'éloges *sur son abileté et souffisance de fait de pointure* et pour sa *loyauté et preudomie,* lui prouva bien mieux sa confiance en le chargeant à plusieurs reprises de missions secrètes qui semblent avoir exigé beaucoup de discrétion et d'adresse, en s'en remettant à lui pour les travaux artistiques qu'il faisait exécuter (1), en maintenant et même augmentant ses appointements tandis qu'il diminuait les gages de tous les officiers de sa cour, en visitant son atelier et les travaux de ses élèves à qui il laissait des présents chaque fois qu'il examinait leurs œuvres, en tenant l'un de ses enfants sur les fonts baptismaux, et en protégeant sa fille Hélène, même après sa mort (2). En 1428, Jean Van Eyck eut l'honneur d'accompagner les ambassadeurs Jean de Roubaix et André de Toulongeon, qui allèrent à Lisbonne demander, pour le duc Philippe, la main de l'infante Isabelle. Quand les conventions eurent été signées, Jean Van Eyck peignit *au vif la figure* de l'infante, et son œuvre fut expédiée en Flandre, le 12 février 1429. L'artiste ne se contenta point de plusieurs portraits et de tableaux, dont quelques-uns étaient encore possédés par Marguerite d'Autriche, en 1530; avec les ambassadeurs, il parcourut l'Espagne, visitant Saint-Jacques en Galice, le château du duc d'Arjonna, la Castille et Grenade. Les lignes sévères des sierras se découpant sur l'azur profond du ciel de l'Espagne, les orangers et les palmiers de l'Andalousie, le Généralife et l'Alhambra de l'antique cité des Maures du-

(1) Le comte de Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*, nos 669, 741, 814, 891.
(2) Id. 698, 939, 1149, 1407.

rent vivement frapper le regard d'un peintre qui aimait tant à reproduire la nature : aussi, quand après de violentes tempêtes qui lui offrirent la vue de la mer en furie, il fut rentré en Flandre le 25 décembre 1429, il se rappela l'Espagne, en peignant la large tête des palmiers et les fruits d'or des orangers au milieu des forêts que l'on retrouve sur les volets de l'*Adoration de l'Agneau* (1).

Hubert Van Eyck pour exécuter le retable que lui avait demandé Josse Vydt, s'était établi à Gand. Bruges semble avoir été la résidence de Jean ; les italiens lui donnent presque toujours le nom de Jean de Bruges ; plusieurs comptes des ducs de Bourgogne le montrent partant de cette ville dans les voyages qu'il fait pour le prince (2) ; à la mort de son frère, en 1426, il est tenu de payer un droit d'issue, parcequ'il n'est pas bourgeois de Gand (3) ; et après son retour du Portugal, en 1430, il achète au Torre-Brugsken, toujours à Bruges, une maison qu'il occupa jusqu'à sa mort (4). C'est là qu'il acheva le retable de saint Bavon; il semble d'abord avoir hésité à accepter cette lourde tâche, sans doute et parcequ'il appréciait le génie de Hubert et parcequ'il voyait la différence qu'il y avait entre son talent et celui de son frère ; mais enfin, il s'y décida : et le 6 mai 1432, eurent lieu la consécration de la chapelle de Josse Vydt et l'exposition du tableau de l'*Adoration de l'Agneau.*

Une admiration universelle salua l'œuvre capitale des deux

(1) Relation de l'ambassade envoyée par Philippe-le-Bon en Portugal... *Documents inédits concernant la Belgique*. Gachard, fol. Bruxelles 1833-34, p. 63-91.

(2) Le comte de Laborde, 881.

(3) Le chanoine Carton. *Extrait des comptes de Gand*, p. 69.

(4) Le chanoine Carton.—*Les trois frères Van Eyck*, p. 271.—*Extrait des comptes de la cathédrale de Bruges*, par M. Stoop.

Van Eyck, et la réputation de Jean fut plus grande que jamais. Nous voyons Philippe-le-Bon lui donner les marques les plus particulières de protection et d'amitié, lui confier encore des missions secrètes qui le forcèrent en 1435 et en 1436 à voyager en pays lointains, et lui commander de nouveaux travaux pour lesquels il le récompensa généreusement (1). Plusieurs personnages nobles ou riches imitèrent le duc de Bourgogne : Rollin, le chancelier de Philippe-le-Bon, lui fit peindre une *Vierge* qu'il donna à l'église d'Autun et qui est aujourd'hui conservée dans le musée du Louvre ; l'opulent marchand de Bruges Jehan Arnoulphin lui demanda son portrait et celui de sa femme, probablement en 1434 ; (2) et cette même année le chanoine Van der Pæle lui fit exécuter un célèbre tableau qui se trouve aujourd'hui à l'Académie de Bruges ; le doyen Jean de Leeu en 1436, lui commanda un portrait, qui est maintenant à Vienne, dans la galerie du Belvédère ; la *Ste-Barbe* du musée d'Anvers, dessin tracé à la plume et an pinceau, est de 1437 ; en 1438, nous trouvons une *Tête de Christ*, qui est conservée au musée de Berlin, et un triptyque dont les deux volets se voient encore aujourd'hui à Madrid ; Bruges et Anvers possèdent deux ouvrages datés de 1439, la Ste-Vierge avec l'Enfant Jésus, et le portrait de la femme du peintre ; une autre *Tête de Christ* fut exécutée en 1440 (3) ; outre ces tableaux, il en est un assez grand nombre dont la date ne peut être déterminée, et que les critiques, d'accord avec la tradition, regardent comme des œuvres Jean de Van Eyck dont le pinceau semble avoir considérablement

(1) De Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*, nos 1186, 1135.

(2) *Early flemish Painters by Crowe*, p. 65. — Le Glay. *Marguerite d'Autriche*, p. 98.

(3) *Messager des sciences historiques de Gand*, 1840 et 1841, p. 300 à 307.— p. 206 à 212.—Chanoine Carton. *Les trois frères Van Eyck*, 302 à 323.

produit ; M. le chanoine Carton a donné la liste de ses ouvrages dans son étude sur les trois frères Van Eyck. M. de Stoop, aussi chanoine de Bruges, a retrouvé, dans les archives de l'église Saint-Donatien, des comptes qui placent la mort de l'illustre peintre dont nous venons de parler au mois de juillet 1441 (1) ; il fut enlevé à la Flandre, avant d'avoir atteint cinquante ans, quand il pouvait encore exécuter un grand nombre de chefs-d'œuvre. On plaça son corps dans le pourtour de la cathédrale de Bruges; et l'année suivante il fut inhumé à l'intérieur, sous une dalle où l'on grava six distiques dont nous traduisons quelques vers :

Ici repose Jean, célèbre par sa vertu, qui peignit avec une grâce admirable ; il sut représenter les formes vivantes et la terre avec ses herbes fleuries ; il sut animer toutes les œuvres de son pinceau... Prions Dieu, pour qu'il lui ouvre le ciel (2).

Lambert Van Eyck, frère de Hubert et de Jean, présida à la translation des dépouilles de ce dernier ; son existence, qui a longtemps été ignorée, est attestée par deux documents extraits, l'un des actes capitulaires de l'Eglise St-Donatien de Bruges, et l'autre d'un compte des archives de Lille où nous voyons que Lambert a exécuté *aucunes besongnes que monseigneur le duc de Bourgogne voulait faire faire* (3).

(1) Le chanoine Carton.—Ouvr. cité p. 274 et 275.

(2) Hic jacet eximia clarus virtute Joannes
In quo picturæ gratia mira fuit.
Spirantes formas et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles;
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quæ nobis talem eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum.
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.

(3) Le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, t 1, 388.

Etait-il peintre aussi ? Les preuves positives manquent pour l'affirmer ; mais en lisant les pages où M. Carton a réuni les diverses probabilités qui, le font supposer, l'on est porté à le croire. S'il en aurait été ainsi, c'est à lui peut être qu'il faut attribuer le retable d'Ypres, qui, d'après un manuscrit conservé dans cette ville, aurait été commencé en 1445, par Jean Van Eyck. Jean était mort quatre ans auparavant ; si un Van Eyck a peint le tableau de St-Martin, (et tout semble tendre à le prouver), ce ne peut être que Lambert ; le religieux qui a rédigé cette note, se sera trompé ou sur la date ou sur le prénom (1). L'on ne connaît guère mieux Marguerite la sœur des Van Eyck : la légende rapporte qu'elle rejeta les joies et les devoirs de l'épouse et de la mère, afin de pouvoir se consacrer tout entière à la peinture ; mais elle n'ajoute rien touchant sa vie. Tout ce que l'on sait sur Marguerite se rapporte à sa mort : elle avait cessé de vivre avant 1432, et elle fut enterrée dans le caveau funèbre de Josse Vydt, près de son frère Hubert ; le *Panégyrique* de Lucas de Herre qui était suspendu autrefois auprès du tableau de l'*Agneau* disait d'elle : « sœur des Van Eyck, elle étonna aussi le monde par ses peintures. » On croit reconnaître son portrait sur l'un des volets d'un triptyque de ses frères Hubert et Jean, qui est aujourd'hui à Vienne. Les critiques se sont efforcés de lui attribuer quelques tableaux et quelques miniatures qui révèlent l'âme d'une femme artiste, le talent d'un peintre délicat et patient : Marguerite est une douce figure qui se montre, dans l'histoire de l'art, entourée de poésie et de mystère (2).

Les ravages du temps, la fureur iconoclaste des hérétiques et l'insouciance de l'homme ont détruit ou perdu beaucoup

(1) Le chanoine Carton. *Les trois frères Van Eyck*; 287 à 301.

(2) Michiels. *Histoire de la peinture flamande*, t. II, p. 66 et 67. — *Early flemish Painters by Crowe and Cavalcaselle*, p. 68 et 114 et 115.

d'ouvrages des Van Eyck ; comme nous venons de le dire, l'on ne connaît rien qui soit certainement de Lambert et de Marguerite, et des nombreux travaux de Hubert, il ne reste que deux tableaux et un manuscrit qui offrent tous les caractères de l'authenticité ; heureusement, l'un de ces tableaux est le retable de Gand. L'œuvre de Jean a été mieux traitée par les siècles et par l'homme ; tous les grands musées et les collections importantes de l'Europe renferment quelques panneaux où l'on retrouve, sinon la signature, du moins le faire du maître. Après avoir parlé des plus remarquables, nous décrirons d'une manière assez étendue l'ouvrage capital des Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau.*

Le musée Bourbon, à Naples, renferme un *St-Jérôme* qui a été longtemps attribué à Nicol Antonio del Fiore, mais qui ne peut être que de Hubert Van Eyck. Le saint est représenté assis ; un livre est ouvert devant lui ; dans l'appartement, qui laisse entrevoir un paysage, l'on aperçoit plusieurs autres livres, des vases, et un chapeau de cardinal. La vénérable tête de l'anachorète de Bethléem rappelle le St-Jean-Baptiste du tableau de l'*Agneau* de Gand ; il en est de même de la forme de ses mains, et des plis de la robe brune qui le couvre. Il y a bien plus d'analogie encore, entre les deux œuvres, dans les détails et surtout dans l'écriture tracée sur le livre ouvert devant le saint et sur le missel que tient la Vierge du panneau de l'Annonciation. Le ton rouge-brun et foncé des chairs, l'émail de la couleur, tout, jusqu'au sapin des panneaux, rappelle Hubert : c'est une œuvre remarquable qui lui appartient et qui lui a été restituée par le travail du docteur Waagen (1).

Le tableau connu sous le nom du *Chanoine de Pala* est l'un des beaux ouvrages de Jean Van Eyck. Il a pour fond

(1) Passavant. *Kunstblatt*, n° 174, 1843.—Waagen. *Ueber Hubert und J. Van Eyck.*

une église romane, aux colonnes basses et lourdes, dont les arcades s'éloignent et se perdent dans l'ombre. Au milieu, sous un dais de tapisserie, sur un siége dont les bras nous montrent deux scènes de l'Ancien Testament taillées en ronde bosse, est assise la sainte Vierge. Sa figure est grasse et commune ; de longs cheveux crêpelés, retenus par un nœud formant diadême, retombent sur ses épaules ; elle est revêtue d'un vaste manteau rouge dont les plis traînent sur le sol. Elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus qui joue avec des fleurs et une perruche; l'amour du réalisme a porté le peintre à lui donner les traits sans grâce et presque sans forme, le front sans cheveux d'un nouveau-né. A droite, se tient debout St-Donatien, patron de l'église, qui porte une chape et une mitre éclatantes ; d'une main, il soutient une petite roue sur laquelle sont disposés des cierges allumés, et de l'autre une croix richement ouvragée. La tête du saint frappe par le caractère élevé et pieux dont elle est empreinte. A gauche s'agenouille le donateur, Georges Van der Paele ; la figure du chanoine grasse, colorée, aux traits fortement accusés et sillonnés de rides, est un chef-d'œuvre de peinture ; ses mains portent ses lunettes et un livre à demi-ouvert ; il est revêtu du rochet et de l'aumusse. Auprès de lui, se tient son patron St-George, portant le casque, la cuirasse et les genouillères ; son visage est commun et même trivial dans l'expression ; il salue en portant la main au casque. Si plusieurs personnages dans ce tableau manquent de dignité, si les tons sont en général un peu rouges, du moins l'extrême vigueur de la peinture, le fini étonnant des détails et surtout la tête du chanoine Van der Paele font de ce travail, sous le rapport de l'exécution, un véritable chef-d'œuvre (1).

(1) *Académie de Bruges*, n° 1. — Michiels. *Histoire de la peinture*, t. II, p. 117 et 118.

Le musée d'Anvers, qui possède une copie de ce tableau peut-être faite par l'auteur lui-même, montre encore de lui deux autres ouvrages très-remarquables, une *Vierge portant l'Enfant-Jésus*, qui est assise dans un paysage où l'on retrouve la délicatesse des Van Huysium, et un petit dessin à la plume et au pinceau qui représente Ste-Barbe. Sur ce dernier panneau, la sainte revêtue d'une ample robe à larges plis, est assise, en avant d'une tour, feuilletant un livre d'une main, et de l'autre tenant la palme des martyrs ; sa tête calme, mais sans élévation et sans finesse, est entourée de longs cheveux blonds, soyeux et flottants. Derrière elle se voit la tour, aux trois ouvertures symboliques, qui est en construction ; autour de l'édifice, au second plan, se mêlent tailleurs de pierre et promeneurs, cavaliers et maçons, représentés dans les proportions les plus petites ; au loin plusieurs personnages marchent dans un frais paysage qui a pour fond une montagne couronnée d'un village et d'un château-fort. Il est impossible, dit Viardot en parlant de cette grisaille, de pousser plus loin la patience du travail, la finesse de la touche, la puissance des effets (1).

Paris peut aussi admirer, dans le musée du Louvre, une œuvre de Jean Van Eyck, qui n'est guère inférieure à celles qne nous venons de décrire ; c'est une *Vierge*, peinte pour Rollin, le chancelier de Philippe-le-Bon (2). Sous un riche portique au fond duquel s'ouvrent trois vastes arcades, la Mère de Dieu assise portant sur ses genoux l'Enfant Jésus : comme presque toutes les têtes de l'auteur, la figure de Marie est flamande, mais la finesse de sa chevelure dorée qui retenue sur le front par un ruban noir, s'échappe en tresses ondoyantes sur ses épaules, rappelle le peintre de

(1) Musée d'Anvers, n°s 10 et 9. - Viardot. *Musée d'Angleterre et de Belgique*, p. 177.

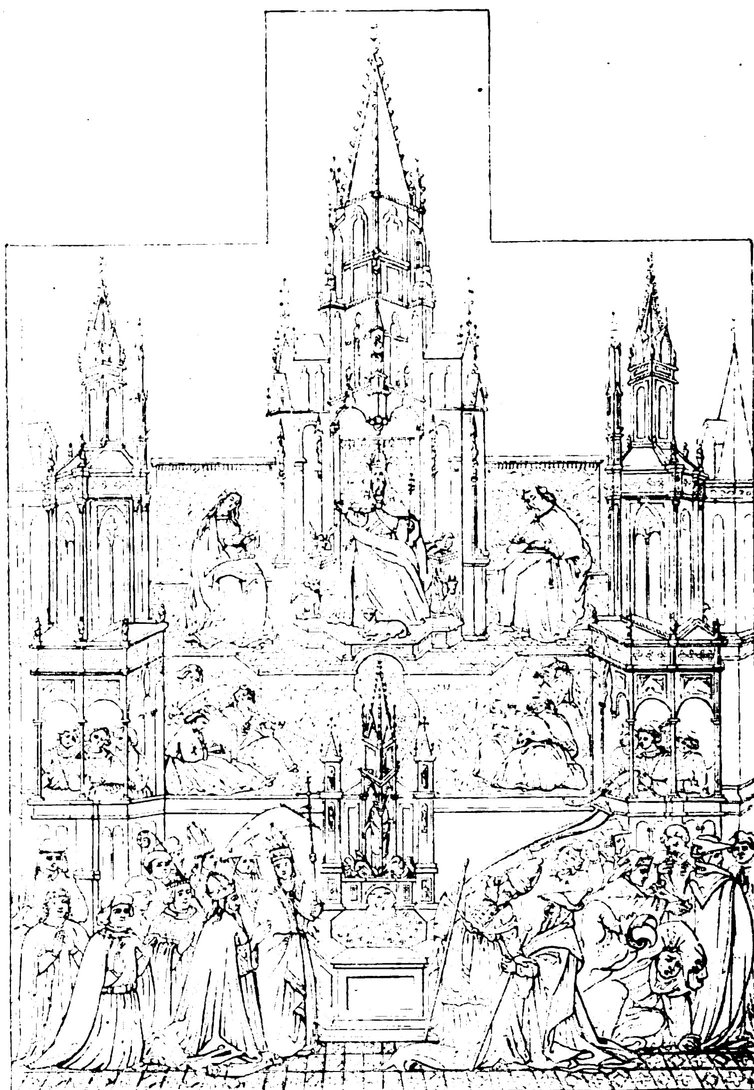
(2) Musée du Louvre. Ecole flamande, n° 162.

manuscrits ; la Vierge est enveloppée dans un large manteau rouge, d'une étoffe très-épaisse, bordé d'ornements d'or et de pierreries. La tête de l'Enfant Jésus n'est pas plus noble que dans le *Chanoine de Pala* ; mais la peau offre une mollesse, une élasticité sous laquelle on sent la chair. Un petit ange, dont les formes se cachent sous une immense robe bleue agitée par le vent, plane, avec ses ailes semées d'yeux, au-dessus de la Vierge à qui il apporte une couronne resplendissante. Le chancelier Rollin est agenouillé, les mains jointes, sur un prie-Dieu où sont posés un coussin et un livre ; il porte une longue robe de brocart, garnie de fourrures : il est impossible de ne pas admirer la tête, avec les détails de la peau, les plis caractéristiques, les ombres de la barbe ; elle est individualisée d'une manière frappante. Au-delà des arcades ogivales, s'étend un jardin où des paons et des pies se promènent entre des touffes de lis, de roses et de glaïeuls. Au troisième plan un fleuve coule entre des collines qui portent un château aux toits coniques, aux tourelles élégantes ; à droite, une ville avec ses quais, ses rues, ses cathédrales et même ses maisons dont l'on distingue les cheminées, les portes et les fenêtres, avec une foule d'habitants dont la loupe seule peut faire connaître le nombre ; à gauche, un paysage frais et pittoresque où s'élèvent à l'horizon des montagnes tantôt bleuâtres, tantôt neigeuses. C'est surtout le fini des détails qui donne une très grande valeur artistique à cette peinture. Elle provient de la sacristie de Notre-Dame d'Autun, église à qui l'avait donnée, ainsi que nous l'avons dit plus haut, le chancelier Rollin. Quelques auteurs ont cru reconnaître à la fois, dans le fond du tableau, les monuments de Bruges, et les fleuves qui arrosent Lyon avec les montagnes du Forez (1).

(1) *Notice sur les tableaux du Louvre* par Villot. *Ecole flamande*, p. 84.— Courtepée. *Descript. hist et topogr. du duché de Bourgogne*, t. III, p. 451

Nous dirons aussi quelques mots du retable d'Ypres, triptyque que M. le chanoine Carton attribue à Lambert Van Eyck, et dans lequel le docteur Waagen a reconnu le style propre à l''école de l'auteur du *Chanoine de Pala*. Sous une voûte soutenue par des colonnes à chapiteau roman, un dais de pierre abrite un groupe formé par la Vierge, l'Enfant Jésus, et le donateur, Nicolas abbé de Maelbeke. Marie, montrant la figure calme mais commune, les longs cheveux retenus par un bandeau, et le manteau rouge traînant sur le sol, que nous lui avons déjà vus, porte sur ses genoux son divin Fils dont le visage est toujours celui d'un nouveau-né. Le donateur est remarquable par l'expression de la tête qui est individualisée, par la richesse de la chape bleue brodée d'or qui le recouvre et par la beauté de sa crosse au haut de laquelle est sculpté un St-Martin à cheval. A travers les arcades des colonnes, on aperçoit un paysage, admirable de détails, où se dresse dans le fond le mont Cassel, et qu'éclaire à peine le pâle soleil du nord. Les deux panneaux offrent, à l'intérieur, divers sujets symboliques que l'Eglise a toujours appliqués à l'Immaculée-Conception de la Ste Vierge : le volet de droite montre à sa sa partie supérieure un buisson ardent au-dessus duquel se tient le Père éternel, et à sa partie inférieure l'apparition de l'ange à Gédéon, avec ces inscriptions : *Rubus ardens et non comburens*, *vellus Gedeonis ;* le premier sujet est achevé, le second, ainsi que le paysage, est à peine esquissé. Le volet de gauche, où l'on trouve également un compartiment terminé et un autre seulement ébauché, représente ici un portique d'une architecture très riche, et là le grand-prêtre Aaron, avec ces deux légendes : *Porta Ezechielis clausa*, *Virgo Aaron florens* (1). La face externe des volets

(1) Le sens de ces quatre inscriptions est : *Le buisson brûlant sans se*



[illegible] | Imp. A. Robaut à Douai

LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE SUR LA SYNAGOGUE

Tableau de Jean Van Eyck

conservé dans le musée [illegible]

offre quatre grisailles,peintes sur un fond gris pourpre dont le sujet est la sibylle de Cumes prédisant à l'Empereur Auguste la naissance dé Jésus-Christ : à gauche dans le panneau supérieur, au milieu d'un nimbe irisé, trois anges embouchant la trompette annoncent à la sibylle qu'un Dieu est descendu sur la terre : dans le panneau inférieur est la sibylle elle-même qui, inspirée de Dieu, montre à l'Empereur Auguste agenouillé dans le panneau inférieur de droite, la Ste Vierge et l'Enfant Jésus qui apparaissent au-dessus de lui, occupant le centre d'un nimbe aussi irisé. Il faut reconnaître la main du maître dans les têtes de la sibylle et d'Auguste, et un pinceau moins exercé dans les groupes de la Vierge et des anges (2).

Antonio Ponz, dans son *Voyage en Espagne*, cite comme l'une des œuvres les plus belles que les artistes du nord aient envoyées au-delà des Pyrénées,un retable d'autel qu'il vit,en 1786, dans la cathédrale de Palencia, et qui, transporté plus tard à Ségovie, se trouve aujourd'hui au musée de Madrid; il est dû au pinceau de Jean Van Eyck (3). Le sujet choisi par l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau,* est le *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue ;* il a été développé sur trois plans qui forment étage l'un au-dessus de l'autre. Un dais gothique, du style le plus pur, orné de plusieurs colonnettes et soutenu par de légers contre-forts, se dresse au centre du troisième plan, tandis que du premier s'élèvent aussi deux

consumer ; la toison de Gédéon ; la porte d'Ezéchiel fermée ; la verge d'Aaron en fleurs. Nous avons trouvé ces emblêmes et ces légendes dans un manuscrit dont il a été parlé plus haut, et sur un tableau flamand, qui est conservé à l'église Notre-Dame, de Douai, dans l'appartement de M. le doyen.

(1) *Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale*, t. III, p. 197 et sq. —Michiels. *Histoire de la peinture*, t. II, p. 82 et 83.

(2) Antonio Ponz. *Viage de Espanà.* Madrid 1785 à 07, t. XI, p. 145

tourelles élancées qui, correspondant parfaitement aux clochetons du centre, marquent les trois étages par leurs galeries à jour, et forment un admirable encadrement de la scène. Sous un pendentif du dais dont nous venons de parler, est assis le Rédempteur des hommes, orné du manteau et de la tiare, portant le sceptre et étendant la main vers la terre ; à droite et à gauche sont assis, revêtus du costume traditionnel, la Vierge lisant l'Ecriture-Sainte, et saint Jean écrivant sur un livre qui est sans doute l'Apocalypse ; l'agneau, symbole du sacrifice de la loi nouvelle , est couché en avant du Christ sur les degrés de son trône, et les emblèmes des quatre évangélistes sont sculptés à ses côtés, dans les ornements représentés sur le dais. De l'escabeau où reposent les pieds de celui qui s'est sacrifié pour les hommes, s'échappe un ruisseau dont les ondes, entraînant des hosties sans doute pour rappeler la victime pacifique du Nouveau-Testament, passent à travers la prairie du second étage et disparaissent au troisième, derrière les gracieuses colonnettes d'une fontaine, pour montrer de nouveau dans le bassin de cette fontaine, leurs flots limpides et encore mêlés d'un grand nombre d'hosties. Le second plan présente à l'œil, comme nous venons de le dire, une prairie émaillée de fleurs nombreuses, au milieu de laquelle coule le ruisseau symbolique ; deux groupes d'anges, les uns debout, les autres assis sur l'herbe, chantent de la voix, ou sur l'orgue, la harpe et d'autres instruments, le triomphe que remporte l'Eglise fondée par le Christ : ils rappellent exactement les anges de l'*Agneau mystique ;* à travers les galeries ouvertes des deux tourelles latérales se montrent plusieurs autres esprits célestes qui redisent aussi la gloire de Jésus. Le bassin de la fontaine sépare les deux groupes que l'artiste a placés au premier plan ; à gauche, le grand prêtre de la synagogue, tenant à la main

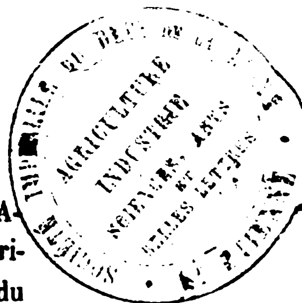
un étendard qui se brise et détournant des saintes hosties sa tête que recouvre un voile, signe de son aveuglement; auprès de lui des prêtres et des pharisiens se livrent au désespoir : deux dans leur effroi s'affaissent sur eux-mêmes; un troisième s'enfuit en se bouchant les oreilles, un quatrième se déchire le sein, et les autres, dans les attitudes les plus diverses et les plus vraies, sont agités des mêmes sentiments et de la même épouvante : c'est une scène qui exprime le désespoir avec une vérité, une puissance qu'il est bien difficile d'atteindre. Avec ce tumulte et cet effroi, contrastent admirablement la sérénité et l'air de triomphe du groupe qui représente l'église du Christ; sur le bord du bassin de la fontaine se tient debout un pape qui, revêtu du manteau et de la tiare, d'une main porte la croix à triple branche d'où flotte un brillant étendard, et de l'autre montre l'hostie sacrée, cet agneau divin, dont le sang coule, au lieu de celui des boucs et des génisses, sur l'autel de la nouvelle alliance; derrière le Souverain-Pontife, se présentent un cardinal et plusieurs évêques de l'église latine et de l'église grecque, et auprès de ceux-ci sont agenouillés un empereur, un roi et plusieurs laïques. Dans ce dernier groupe, figurent Hubert et Jean Van Eyck, dont les têtes, surtout celle de l'aîné des deux frères, ont une ressemblance frappante avec celles du retable de Saint-Bavon ; Hubert, agenouillé dans l'attitude de l'adoration, est revêtu d'un manteau rouge garni de fourrures, sa tête est recouverte d'un bonnet bleu, il porte un riche collier dont le médaillon pend sur sa poitrine ; derrière un personnage aussi agenouillé qui pourrait être Lambert Van Eyck, à l'extrémité du groupe se tient debout Jean, qui est couvert de vêtements noirs (1). Le sujet de ce tableau est

(1) Cette description est tracé d'après Crowe et Cavalcaselle. *The*

remarquable par son originalité : nul peintre ne l'avait traité, et même depuis il n'en est guère qui l'aient reproduit. L'auteur a conçu le plan de son œuvre avec une habileté, une entente et une noblesse admirables. Une construction ogivale qui frappe par sa légèreté et sa perfection, représente l'Eglise : au haut, est assis le Rédempteur, qui préside avec majesté au triomphe de l'évangile; sa mère et saint Jean, assis à ses côtés, rappellent que le Nouveau-Testament est la loi de la grâce et de l'amour; l'agneau et les symboles des évangélistes l'entourent, pour marquer que les victimes sanglantes d'autrefois et la législation mosaïque doivent faire place à un autre autel et à d'autres livres. Le sacrifice, cet acte suprême de la religion, devient une réalité au lieu d'être une figure; on le voit par l'hostie pacifique, dont l'oblation, toujours renouvelée, fait couler sur la terre une source de grâces intarissable. Ces Juifs et ces Pharisiens qui avaient répondu au Messie, leur disant de manger son corps et de boire son sang, que ses paroles ne pouvaient être entendues, sont maintenant confondus par la puissance même du sacrifice divin qui fait au contraire le bonheur et la force de ceux qui sont sortis de la synagogue. Les anges ont été placés entre Jésus-Christ et son église pour chanter le triomphe du christianisme; leurs têtes si douces et si pieuses, la fraîcheur de la prairie où ils sont assis, contrastent admirablement avec la sévérité des deux autres plans. L'exécution et le coloris sont en harmonie avec les idées; ils sont dignes de celui qui a peint plusieurs panneaux du retable de Gand.

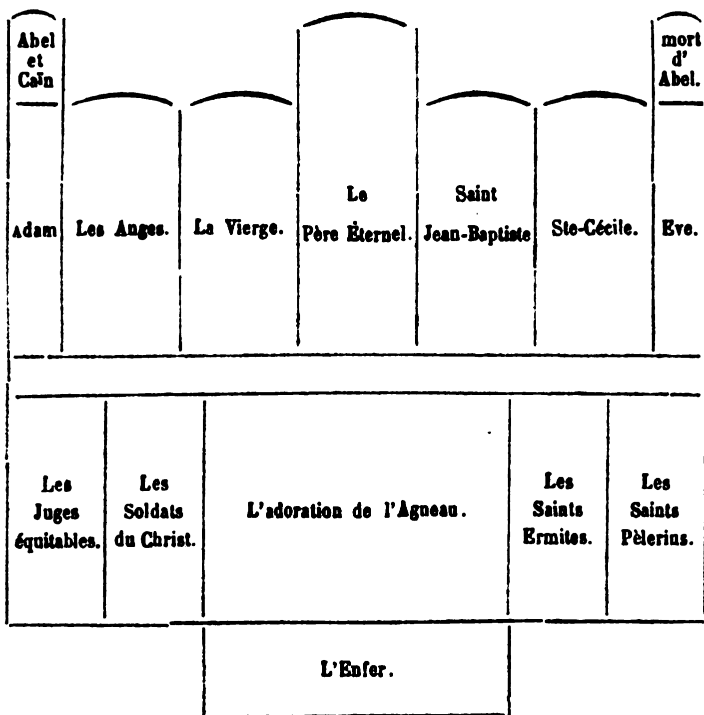
Nous avons déjà dit que Josse Vydt, en 1420, avait demandé un retable pour sa chapelle de saint Bavon, à Hubert Van Eyck. Celui-ci, sans doute après en avoir parlé à ses frères,

early flemish Painters, p. 92-96. Leur ouvrage contient une gravure qui représente ce chef-d'œuvre. — Voir la planche ci-contre.



se décida à représenter, en son ensemble, l'adoration de l'Agneau divin dans le ciel, en y joignant le souvenir du péché originel et des prophéties qui annoncèrent la rédemption du genre humain : ce vaste sujet fut développé sur treize panneaux intérieurs et huit panneaux extérieurs (1). Au centre du compartiment principal, sur un autel, recouvert d'une nappe blanche et orné d'un *antependium* rouge où est tracé le monogramme du Christ, se montre l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde ; de sa poitrine s'échappe un long filet de sang qui retombe dans un calice. L'Esprit-Saint plane au-dessus, sous la forme d'une colombe, et dans le panneau su-

(1) Voici la forme, la disposition et l'ensemble des treize panneaux intérieurs.



périeur l'Eternel est assis sur un trône : portant le sceptre, la tiare des papes, et un large manteau d'un rouge foncé dont les plis sont à la fois faciles et larges dans leurs mouvements, le visage empreint d'une majesté sublime, montrant cette mâle beauté que la Grèce donnait à Jupiter Olympien et que l'Ecriture appelle toujours ancienne et toujours nouvelle, Dieu le père lève la main pour bénir son Fils et les élus. A ses pieds est posée une couronne; et parmi les inscriptions tracées autour de lui, on distingue celle-ci qui s'accorde si bien avec les traits que le peintre lui a donnés : *Juventus sine senectute in fronte* (1). La Vierge est assise dans le compartiment de droite du panneau supérieur; la tête légèrement penchée en avant et portant les yeux sur la sainte Ecriture qu'elle tient dans les mains, elle est absorbée dans de pieuses méditations : l'ovale si pur de son visage, ses grandes paupières arrondies, son nez finement modelé, sa bouche gracieuse, ses longs cheveux châtain-clair et surtout l'expression de douce quiétude et de sainteté qui est empreinte sur tous ses traits, en font le type non-seulement de la plus pure virginité et du recueillement le plus profond, mais aussi du sentiment le plus élevé et le plus chrétien de la beauté (2). Son front porte une couronne d'or à laquelle s'entremêle un cercle de lis et de roses entrelacés ; son manteau bleu est orné de broderies d'or et rattaché, sur son sein, par une riche agrafe. Plusieurs légendes tracées sur fond d'or l'appellent avec l'Ecriture sainte : *Speciosior sole, speculum sine macula* (3). Dans le compartiment de gauche, saint Jean-Baptiste frappe le regard par la mâle sévérité de sa tête qui est entourée d'une barbe et d'une chevelure très noires

(1) Sur son frond brille une jeunesse éternelle.
(2) Waagen. *Kunstblatt* du 24 août 1847.
(3) Plus belle que le soleil.—Miroir sans tâche.

et très épaisses; il est vêtu de la peau de chameau dont parle l'Evangile et d'un ample manteau vert; sa main gauche tient un livre, et il lève la droite pour montrer Celui qui l'a envoyé annoncer au monde la venue du Messie: c'est le représentant de l'ancienne loi et des prophètes; il est dans le ciel, à côté de Dieu, parce qu'il a été purifié dans le sein de sa mère; il est au-dessus de l'homme, comme le dit une inscription tracée à ses pieds : *Major homine* (1).

A l'avant-plan du panneau principal, au pied de l'autel de l'Agneau, la source d'eaux vives, qui désaltère les élus, s'échappe, en flots limpides, d'un bassin en bronze et forme un ruisseau plus pur que le cristal, qui, serpentant à travers la pelouse, montre les pierres précieuses de son lit et reflète les fleurs délicates écloses sur ses rives, chef-d'œuvre de patience et de poésie. Tout autour se déroule une prairie verdoyante, semée de lis, de pensées et de marguerites; çà et là, entre des buissons de roses, sont jetés quelques groupes d'arbres parmi lesquels s'ouvre la large tête du palmier; le sol monte peu à peu, entrecoupé de vallées profondes et revêtu parfois de sombres forêts; des collines s'étagent au-delà, et, à l'horizon, d'un côté se dessine une ligne de montagnes bleuâtres, et de l'autre se découvre la Jérusalem céleste : dans ce vaste et magnifique paysage, tracé avec un fini qui n'exclut pas la largeur, tout est animé des teintes les plus claires et les plus chaudes et inondé des flots d'une lumière dorée. C'est sur ce fond, si gracieux et si grand, que se détachent les divers groupes. Auprès de l'autel de l'Agneau sont jetés des anges dont les uns adorent avec recueillement et dont les autres portent les instruments de la Passion, ou balancent des encensoirs; plus haut, dans les deux panneaux qui

(1) Plus grand que l'homme.

touchent à ceux de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, sainte Cécile est assise devant le clavier d'un orgue dont elle effleure les touches de ses doigts, retournant à demi sa tête au profil si pur, à l'expression si suave, aux longs cheveux si fins et si ondoyants, et les chœurs des esprits célestes jouent la harpe ou le violoncelle, chantent les louanges de l'Agneau autour d'un pupitre en chêne, exécuté avec une vérité surprenante. Les anges sont revêtus de longues chapes de brocart, retenues par de riches agrafes; des bandeaux en pierreries entourent, à la hauteur du front, les tresses de leurs cheveux dont les boucles volent au vent; leurs têtes, quoique belles, n'ont pas la suavité de celles que l'on voit sur les tableaux des peintres de Cologne; mais elles sont représentées avec une telle vérité, que l'on peut discerner, au premier regard, quels sont ceux qui font le soprano, le ténor ou la basse.

Les saints forment aussi divers groupes symétriques, convergeant du fond du paysage vers l'autel de l'Agneau. Dans le panneau principal, à droite, vers le haut des collines, apparaissent les martyrs, foule nombreuse qui porte des palmes victorieuses, et où l'on distingue saint Etienne, reconnaissable aux pierres qui surmontent sa tête, et saint Liévin, l'apôtre de Gand et de la Flandre, à qui l'artiste fait porter une langue coupée pour rappeler son supplice; plus bas, à l'avant-plan, sont agenouillés les prophètes qui regardent l'Agneau en tenant à la main des livres ouverts, et derrière eux, parmi des personnages, drapés dans de larges manteaux, qui sont peut être les philosophes de l'antiquité, deux vieillards couronnés de laurier et portant, l'un une branche d'oranger avec ses fruits, et l'autre un rameau de myrte verdoyant, représentent deux poètes que l'on croit être Virgile et Dante; souvenir heureux qui rappelle, au milieu des splendeurs de

la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, et les Champs-Elysées de l'Enéïde et le ciel de la *Divina Commedia*. L'avant-plan de gauche montre les apôtres et saint Paul, personnages nobles et austères, aux pieds nus et au long manteau brun ; derrière eux des papes lisant les saintes Ecritures et plusieurs évêques ; dans le fond, sur les hauteurs qui avoisinent les tours de la cité sainte, s'avance la légion des vierges qui ont souffert le martyre ; à leurs emblèmes, on reconnaît sainte Barbe, sainte Dorothée et sainte Agnès ; malgré l'exiguïté de leurs proportions, elles offrent, entre les boucles flottantes de leurs cheveux blonds, les têtes les plus gracieuses et les plus variées. Sur les quatre volets adaptés à droite et à gauche du panneau principal, les Van Eyck ont placé les autres troupes des élus ; à droite se montrent des rochers escarpés couverts de verdure, et, plus loin, une épaisse forêt dont la lisière est formée par des orangers chargés de fruits ; entre les rocs et les arbres s'avancent les saints ermites : leur tête austère, leurs joues amaigries, leur barbe et leur chevelure incultes, parfois déjà blanchies par l'âge, leur long froc noir, tout indique des anachorètes qui ont passé de longues années dans la solitude ; ils sont précédés de deux nobles vieillards qui portent à la main le bâton et le chapelet, et suivis de deux saintes pénitentes dont l'une est Marie Madeleine, reconnaissable au vase de parfums qu'elle tient dans les mains. Sur le second panneau de droite, entre les derniers massifs de la forêt d'orangers et une verte colline où se balancent quelques arbres, s'ouvre une lointaine perspective qui laisse voir une eau limpide, un peuplier et un palmier, la silhouette d'une ville et des hauteurs dont les lignes ondulent doucement à l'horizon : de cette riante et agreste vallée, sortent les saints pèlerins, dont les têtes, diverses d'expression, sont parfaitement individualisées ; ils sont conduits par le géant de la

légende chrétienne, saint Christophe, qui s'avance portant un long bâton à la main. Les deux volets de gauche sont animés par le paysage le plus beau ; au premier plan, des roches énormes dont les anfractuosités sont revêtues de buissons et de plantes grimpantes ; au delà, des côteaux couronnés de donjons crénelés, et, dans le fond, des montagnes blanchies par la neige. C'est là que chevauchent les soldats du Christ, chevaliers à la figure noble et martiale, portant des cuirasses étincelantes et des couronnes de laurier. Leur chef, d'après l'exaltation fière et pieuse qui anime ses traits, pourrait être Godefroi de Bouillon, et l'on a cru retrouver en d'autres Tancrède, Robert de Flandre et Baudouin de Constantinople. Le second panneau est consacré aux juges équitables : c'est là qu'au milieu de rois, de princes et de grands seigneurs, sont représentés les deux Van Eyck. Hubert, déjà âgé, offre une figure douce et calme; il porte un riche surtout de velours bleu ouvert sur la poitrine, et sa tête est coiffée d'un bonnet de fourrure dont le bord est rabattu sur le cou. La tête de Jean, quoique assez tranquille, est plus expressive et plus ardente ; elle annonce trente à trente-cinq ans : il porte une robe noire et une coiffure qui ressemble assez à un turban ; son cou est orné d'un chapelet de corail auquel est attachée une médaille d'or. Plusieurs cavaliers s'avancent derrière eux, le long des rochers. Les chevaux sont peints avec un talent merveilleux. A droite et à gauche des volets de la partie supérieure, se trouvent les figures, grandes comme nature, d'Adam et d'Eve : ce sont deux *académies* consciencieuses, dans lesquelles l'imitation a été poussée jusqu'à reproduire les tons du hâle marqués en rouge sur la figure, le cou, les mains et les bras, jusqu'au point laissé à découvert par les vêtements des modèles ; elles sont traitées de la manière la plus naïve et avec

toute la vérité plastique qui caractérise le talent de Jean Van Eyck (1). Eve, tient à la main le fruit défendu qu'elle offre à Adam. Deux petites scènes, peintes en grisaille, au haut de ces deux panneaux, sont consacrées aux suites du péché originel : l'une, au-dessus d'Adam, représente le sacrifice d'Abel et celui de Caïn, et l'autre, au-dessus d'Eve, ce dernier tuant son frère. En dessous, un compartiment, correspondant à celui de l'Agneau, montrait l'enfer avec ses flammes, ses démons et ses tristes habitans. Malheureusement, des restaurateurs inhabiles l'ont complétement effacé.

Quand ce tableau polyptyque etait fermé, il montrait, entre l'enfer, huit panneaux que le pinceau de Jean Van Eyck avait couverts de peintures (2). Dans une chambre haute et

(1) Le comte de Laborde. *Les Ducs de Bourgogne*. Introduction, p. CXIII
(2) Voir la forme et la disposition des huit panneaux extérieurs.

	Michée	Zacharie	
L'ange Gabriel.	Sibylle de Cumes	Sibylle d'Erythrée	La Sainte-Vierge
Josse Vydt.	Saint Jean Baptiste	Saint Jean l'Évang	Isabelle de Borlunt.

étroite, Marie, agenouillée devant un prie-Dieu, joint les mains sur la poitrine, témoignant, par ce geste et par l'expression de sa figure, qu'elle est la servante du Seigneur et qu'elle accepte de voir s'accomplir en elle la parole qui la déclare mère de Dieu. Sur le volet opposé, l'ange Gabriel, revêtu d'un long manteau blanc qui traîne sur les dalles, s'agenouille, en repliant ses grandes aîles vertes, pour dire à la Vierge la salutation angélique ; à travers la fenêtre ogivale de la chambre se découvre une vue où l'on a voulu reconnaître le marché aux oiseaux de Gand. Entre ces deux scènes, le peintre a placé deux prophètes de l'ancienne loi, Zacharie et Michée, et deux prophétesses païennes, la sibylle de Cumes et celle d'Erythrée, c'est-à-dire toutes les voix qui étaient connues comme ayant prédit qu'une vierge enfanterait le Rédempteur des hommes. Plus bas, deux grisailles, qui simulent des statues en pierre blanche, représentent saint Jean-Baptiste et saint Jean l'évangéliste ; l'un tient l'agneau dans ses bras, et l'autre le calice d'où sort un serpent, symbole souvent donné au disciple bien-aimé pour rappeler qu'il but, sans en souffrir, une coupe empoisonnée que lui avait présentée un païen. A droite et à gauche des deux saint Jean, s'offrent les deux derniers panneaux où le peintre a placé les commettants, Josse Vydt et son épouse Isabelle de Borluut ; les têtes sont caractérisées avec une force qui en fait deux chefs-d'œuvre ; leur expression est celle du recueillement et de l'adoration la plus intime (1).

(1) Nous avons décrit le tableau de l'adoration de l'Agneau, d'après les notes et les souvenirs que nous conservons de ce qui existe encore en Belgique, d'après l'important travail de Waagen, la longue étude qui a été publiée dans *le Messager de Gand* en 1824, le mémoire de M. Héris et l'ouvrage de Michiels. — L'histoire du retable de St-Bavon est assez curieuse pour que nous la rapportions ici. Placé dans la chapelle de Josse Vydt, ce tableau souffrit beaucoup de l'humidité

Voilà la description du célèbre retable de Gand. Le sujet est l'un de ces faits immenses, qui rattachent au même événement diverses séries d'actes, de siècles et de personnages, qui font agir à la fois et l'enfer et la terre et le ciel : c'est une épopée chrétienne en peinture. Quand le retable est fermé, nous voyons les prophètes et les sibylles, toute l'antiquité qui élève la voix pour demander et prédire la venue du Messie promis par le Créateur ; dans l'Annonciation, commence l'accomplissement du mystère qui délivrera le genre humain ; et saint Jean-Baptiste, qui est le précurseur du Christ, est là, auprès de saint Jean l'évangéliste, pour rappeler qu'il y a union et parallélisme entre la loi ancienne et la loi nouvelle. Les deux portraits des commettants sont un hors-d'œuvre que l'artiste a commis par concession pour les habitudes de son temps ou pour les exigences de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut. Le tableau s'ouvre : ce qui frappe avant tout les regards, ce sont les grandes figures d'Adam et d'Eve commettant le péché originel, et, comme conséquence de ce crime, le fratricide de Caïn : mais en présence de cette faute

et des années, qui altérèrent la vivacité des couleurs à l'huile ; et en 1550 Lancelot Blondeel et Schoreel furent chargés de le restaurer. Philippe II, qui le demanda avec instances, ne put qu'en obtenir une copie que Michel Coxie peignit en 1552. Quatorze ans plus tard, on ne parvint que très-difficilement à sauver le retable de la fureur des protestants. L'année 1641, il fut encore épargné, lorsqu'un incendie éclata dans St Bavon. Les panneaux du milieu furent emportés en 1794, par les Français à qui l'évêque de Gand refusa obstinément de céder les volets mobiles qui furent conservés au musée de la ville. En 1816, le compartiment central fut seul replacé dans la chapelle de Josse Vydt ; six des autres panneaux, achetés 6,000 fr. par un marchand qui trompa les chanoines, furent ensuite vendus au roi de Prusse 410,900 fr. Depuis lors, ces volets sont dans le musée de Berlin. La galerie de Vienne possède le sacrifice et la mort d'Abel ; les panneaux d'Adam et d'Eve sont à l'archevêché de Gand ; le compartiment principal se trouve encore dans l'église de St Bavon, à droite, sur l'autel de la onzième des vingt-quatre chapelles qui entourent le chœur.

et pour la réparer, s'accomplit sur l'autel le sacrifice de la victime sainte qui est morte pour effacer les péchés, sacrifice sanglant dont les circonstances sont rappelées par les instruments de la passion que nous montrent les anges, sacrifice auguste que les anges chantent et qu'ils chanteront à jamais dans les hauteurs des cieux; aussi la sainte Trinité le contemple du sein de sa gloire; la Vierge et saint Jean-Baptiste le voient avec admiration; pour honorer l'Agneau dont le sang coule à flots, les prophètes redisent leurs prédictions, les apôtres adorent, les vierges agitent leurs palmes, les confesseurs répètent des hymnes pieuses, les pèlerins visitent les lieux consacrés par les miracles du Christ, les ermites prient dans les profondeurs des solitudes, les rois respectent la justice et les guerriers, quittent leur château et leur patrie, vont conquérir la Terre Sainte, le Golgotha et le tombeau de Jésus. Enfin, comme ombre et comme dernier trait du tableau, l'enfer; l'enfer que le péché originel a ouvert pour Adam et ses fils; l'enfer qui tremble, vaincu, quand meurt Celui qui doit échapper à la mort et sauver avec lui des millions d'hommes.

Voilà l'ensemble harmonieux et complet de l'idée que Hubert Van Eyck avait conçue et qu'il a exécutée avec son frère : l'on pourrait désirer que la faute d'Adam et d'Eve fût placée à l'extérieur et pût être vue avant que les prophètes et l'ange aient annoncé qu'elle sera réparée : mais doit-on exiger du peintre une exactitude historique que l'on ne demande pas au poète? La grande peinture d'imagination, de même que l'épopée, doit s'affranchir des entraves qui arrêteraient son vol; elle peut violer les règles qu'observe l'érudit, afin de frapper, par son désordre apparent, l'œil, l'esprit et le cœur des peuples :

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Par ce sujet hardi et immense dans la pensée et dans le plan, les Van Eyck rappellent les grands artistes chrétiens du moyen-âge qui avaient toujours tenu à l'élévation de l'idée et au parallélisme de la Bible et de l'Evangile. Ils n'accusent pas moins, dans l'exécution et les détails, l'influence qu'ont exercée les byzantins et les maîtres colonais, les idées germaines, les peintures des miniaturistes et le caractère particulier du sol et des habitants de la Flandre; dans les trois panneaux supérieurs qui représentent l'Eternel, la Vierge et saint Jean-Baptiste, et dans les quatre volets consacrés à sainte Cécile, aux groupes des anges musiciens, aux pèlerins et aux ermites, parties que les meilleurs critiques croient être de Hubert Van Eyck, l'on retrouve ce caractère de dignité sculpturale, cette majesté un peu raide, mais vraiment imposante, que nous avons signalée dans les mosaïques de Byzance et sur les bords du Rhin, l'on y voit même ces fonds d'or qu'ont toujours aimés les maîtres grecs et colonais; mais ajoutons qu'il y a aussi dans ces sept panneaux une tendance à l'individualisation, une vigueur d'expression, et surtout une chaleur de tons qui les distinguent de l'idéalisme un peu efféminé et du coloris blême et sans énergie qu'affectaient les peintres de l'école de Cologne. C'est l'influence des idées germaines et flamandes qui a donné ces qualités distinctives à Hubert Van Eyck, et il doit à l'étude de la miniature la finesse exquise de son travail, la délicatesse minutieuse avec laquelle il exprime jusqu'aux moindres détails. En lui semble s'être opérée la fusion des diverses tendances qui ont agi sur l'art chrétien dans la Flandre. Son frère Jean, sur les panneaux de l'Agneau, des juges équitables, des soldats du Christ, d'Adam et d'Eve, ainsi que sur tous ceux de l'extérieur dont quelques personnages seulement ne semblent pas devoir lui être attribués, montre déjà qu'il est avant tout

un peintre flamand ; rien ne fait souvenir de la manière des artistes de Byzance et de Cologne, mais on se rappelle encore les idées chrétiennes. Travaillant sans doute d'après des dessins, et peut être des cartons, que son frère avait laissés, désireux de terminer l'œuvre en suivant la pensée qui avait présidé à sa conception et à l'exécution des premiers panneaux, il est, dans l'*Adoration de l'Agneau*, plus idéaliste, plus élevé, plus partisan des formes archaïques et des oppositions symétriques, que dans les ouvrages où il travailla seul; les symboles adoptés pour les saints, les draperies, les inscriptions des phylactères rappellent les miniaturistes chrétiens. Il s'est donné plus de liberté dans le paysage, où il a jeté ces vastes aspects et ces fleurs délicates, qu'il a presque toujours choisis comme cadre et décoration de ses scènes religieuses.

Cette appréciation du retable de Gand suffit presque pour donner une idée de Hubert Van Eyck. Peintre chrétien, il est élevé dans la création et la conception du sujet, noble dans l'expression des têtes, large dans les draperies et l'exécution : si la piété suave et extatique manque à ses œuvres, au moins il y fait toujours régner le calme, la sévérité, la grandeur et l'harmonie. Mais à cette noblesse, qui est l'un des caractères de l'idéalisme chrétien, se mêle une vérité frappante qui donne à ses personnages le cachet de l'individualité, et aux scènes qu'il représente une réalité et un naturel inconnus jusqu'alors. L'art chrétien, même par les pinceaux de Jean Van Eyck, de Van der Weyden et de Memling n'a produit dans la Flandre aucun ouvrage qui soit à la fois aussi grand aussi vrai que les panneaux supérieurs du retable de Saint-Bavon ; le Père Eternel, la Vierge, saint Jean-Baptiste et sainte Cécile peuvent être considérés comme ses chefs-d'œuvre. Les draperies ont ce mouvement facile et noble qui est

indiqué par quelques plis dessinés avec autant de largeur que de simplicité. Quant à la peinture des cheveux, on remarque que ceux des femmes sont rendus pour ainsi dire, un à un, et que ceux des hommes, traités plus hardiment, retombent par masse avec un moelleux extrême. Au point de vue de l'exécution et du coloris, le travail est de la dernière finesse; cette délicatesse et cette précision ne peuvent appartenir qu'à un miniaturiste. Dans les teintes moyennes les chairs sont d'un rouge-brun, et dans les ombres d'un brun qui tire également sur le rouge et surpasse les ombres de Jean Van Eyck en chaleur, en profondeur et en vivacité. Les couleurs sont fondues avec une très-grande habileté ; pourtant les traits du pinceau se suivent assez facilement dans la reproduction des détails. Voilà les caractères d'Hubert Van Eyck, peintre qui a su conserver un tempérament entre le réalisme et l'idéalisme, qui a su unir, à la fois, les qualités de l'homme du nord à celles de l'artiste chrétien, peintre qui est certainement l'un de nos génies les plus élevés; la gloire de son frère a longtemps éclipsé la sienne ; aujourd'hui son nom se dégage de l'obscurité ; justice est enfin rendue à son mérite.

Moins complet, moins parfait, Jean est plus original ; moins chrétien, il est plus flamand : il a dû, surtout dans le nord, être plus aimé, plus compris et, par conséquent, plus renommé : il a fait école. Dès qu'il fut sorti de l'atelier de Hubert et libre d'obéir à sa propre inspiration, il tendit principalement, dans toutes ses œuvres, à l'imitation de la nature, au réalisme. Cette dernière expression ne veut pas dire qu'il n'ait employé son pinceau qu'à rendre des scènes triviales ou communes de la vie : non, il consacra spécialement son génie et son talent à retracer les grands sujets d'un christianisme, la chûte de l'homme, la promesse d'un Sauveur, la Rédemption, la Nativité, en rattachant aux faits évangéli-

ques les actions symboliques des patriarches et des prophètes de l'Ancien Testament ; et il traita ces sujets avec une largeur calme et tranquille qui leur donne, non pas la suavité et la piété des peintres de Cologne, mais un caractère de noblesse qui a aussi quelque chose de chrétien. Pour faire comprendre son idée, il voulut autre chose que l'expression angélique de la tête et un texte des livres saints écrit sur un phylactère : c'est par l'individualisation, c'est par le caractère particulier de la physionomie qu'il frappa le regard. Aussi, détails du visage et de la peau, de la situation, de l'âge, des passions, tout se lit dans les figures qu'il a peintes ; comme le dit Van Mander, les trois cent trente têtes, qui se voient dans l'*Adoration de l'Agneau*, diffèrent toutes les unes des autres. Laissant là, excepté pour le Christ, les types consacrés par l'art ancien, il fit, de tous ses personnages, des portraits : c'est à cause de cela, que ses Vierges sont presque toutes des femmes flamandes à la figure grasse, rouge et commune, et que ses saintes, en général, ne montrent, dans l'expression, ni noblesse, ni suavité ; mais, ainsi que toutes ses têtes, elles sont vraies. L'anatomie, que son frère traitait avec talent, n'avait été que peu étudiée par Jean, comme par les autres peintres flamands du XV[e] siècle.

Son amour du réalisme éclate bien plus encore dans les paysages : abandonnant pour toujours les fonds d'or de Byzance et de Cologne, Jean Van Eyck donne pour cadre, à ses scènes la nature avec toute sa magnificence, toutes ses fleurs et toute sa lumière ; et lorsqu'il doit peindre un intérieur, il laisse au moins entrevoir, par une fenêtre ou une arcade, les tourelles d'un château, la cîme de quelques arbres, une lointaine et bleuâtre colline où se joue un brillant rayon de soleil ; jusqu'aux oiseaux qui sautillent dans les branches, jusqu'aux fleurs les plus délicates qui nuancent la pelouse, tout

est reproduit avec une vérité qui indique, non pas seulement l'étude, mais la passion de la nature. Cet amour du monde réel, dont il se fait le traducteur, va jusqu'à lui faire toujours copier ce qu'il a sous les yeux ; c'est la Flandre avec ses costumes du XVe siècle, ses maisons à ogives et ses cathédrales romanes ou gothiques qu'il peint dans ses tableaux ; et les petites scènes, qu'il jette au milieu de ses paysages pour les animer, nous rappellent ce que nous voyons encore aujourd'hui au milieu des vieilles cités ou des campagnes de la Belgique. Comme nous venons de le dire, ses costumes sont souvent du XVe siècle, pourtant, vers la fin de sa vie, il semble avoir préféré, pour les personnages célestes, une sorte de tunique qui rappelait le *pallium* des anciens plutôt que la chape des miniaturistes ; dans ses draperies l'on ne trouve pas la noblesse de Hubert, mais une trop grande abondance de plis sous lesquels le corps ne peut se reconnaître assez. Ce qui le distingue particulièrement, c'est le choix et la disposition des couleurs. « Il ne craignait pas, dit Waagen que nous copions ici textuellement, de les employer pures et sans mélange ; car il s'entendait merveilleusement à les allier de manière à ne jamais tomber dans des désaccords choquants, mais à charmer toujours le regard par la vivacité et l'harmonie de ses tons. Malgré le luxe inouï de couleur qu'il a donné à ses costumes, il a su conserver aux carnations une vigueur proportionnellement extraordinaire, sans qu'elles paraissent aucunement exagérées. Elles présentent d'ailleurs une très-grande variété dans le ton général ; car il a soin de les individualiser autant que l'expression et les traits eux-mêmes. Evitant surtout de prodiguer le blanc dans les lumières et le noir dans les ombres, il s'attache à conserver la couleur locale : de là vient qu'elle est toujours si intense. En outre, comme l'échelle de ses gradations est

toujours parfaitement liée, depuis les tons les plus clairs jusqu'aux plus foncés, il peut, au moyen d'un mouvement de pinceau souvent imperceptible, donner aux objets placés entre les deux extrémités de sa gamme, un relief si considérable qu'ils paraissent se relever en bosse. Il parvient à fondre ses tons et à cacher le travail de la brosse avec un art tellement complet que ses personnages semblent plutôt produits spontanément que créés par un travail lent et patient : et néanmoins ses peintures sont loin d'être molles et léchées ; au contraire elles sont franches et précises dans l'indication de toutes les formes essentielles. Ses ébauches étaient d'une netteté remarquable ; elles avaient même un caractère de dureté que les glacis seuls pouvaient atténuer. » Nous ne pouvons terminer cette appréciation, sans parler de la précision et de la minutie d'exécution de Jean Van Eyck ; les miniaturistes les plus délicats et les peintres de genre les plus parfaits n'ont pas eu plus d'habileté, tout en ayant moins de franchise et de légèreté ; chatoiement des étoffes. éclat de l'or et des pierreries, reflets de l'eau et de la lumière, nuances de la fleur, il exprime tout avec un fini qu'on croirait impossible. Et cependant, ces accessoires ne distraient nullement de l'œuvre ; ils se fondent tellement bien avec la scène principale, qu'ils contribuent à lui donner plus de beauté, d'ensemble et d'harmonie (1).

Jean Van Eyck fait époque dans l'histoire de la peinture flamande. Son frère avait maintenu dans un sage équilibre les principes opposés du réalisme et, quant à la grandeur, de l'idéalisme, l'influence chrétienne et les idées germaines.

(1) Cette appréciation est donnée principalement d'après Waagen. Nous avons aussi mis à profit de curieuses observations de M. Héris, et de Crowe et Cavalcaselle.

Mais lui, il voulut avant tout être vrai. Il le fut. Son œuvre est moins religieuse, son caractère moins élevé, ses sujets moins grands, ses têtes moins nobles, ses draperies moins simples et son coloris moins harmonieux ; mais par son naturel, ses groupes, l'effet de ses tons, ses paysages, ses intérieurs et surtout par l'exécution, il l'emporte incontestablement. L'école flamande lui doit les qualités qui la distinguent particulièrement, mais elle lui doit aussi son défaut principal, le naturalisme. Quoique inférieur à Hubert, il est le père de cette école : avant lui, elle existait sans doute, mais obscure et sans caractère encore bien déterminé ; avec lui elle est brillante de gloire, elle fait au loin admirer ses œuvres, et elle enfante dans les cités du nord une nombreuse génération d'artistes puissants, féconds et habiles.

CHAPITRE VI.

Roger Van der Weyden. — Sa vie. — Son œuvre.

« A Ian et Hubert Van Eyck, dit Guichardin, succéda en » la vertu et renommée Roger Van der Weyden » (1). Ce peintre dont Vasari, Opmeer, les *Mémoriaux* de l'abbé de Saint-Aubert et plusieurs autres ouvrages et auteurs font aussi l'éloge en lui donnant tantôt le nom de *Roger de Bruxelles*, et tantôt ceux de *Rogier de le Pasture* et de *Rogerius de Pascuis* qui sont la traduction de Roger Van der Weyden (2), ce peintre est longtemps resté ignoré ; le savant archiviste de

(1) Guichardin. *Description de tout le Pays-Bas*. Anvers, MDLXVIII, p. 132.

(2) Wauters. *Messager des sciences historiques*. Gand, 1846, p. 130, 133 et 137. — De Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. LIX. — *Crowe and Cavalcaselle*, ouv. cité p. 348.

Bruxelles, M. Wauters, qui reconnut son existence en 1841, a prouvé depuis, jusqu'à l'évidence, qu'il y a identité entre lui et le maître connu sous le nom de Roger de Bruges (1). L'honneur de lui avoir donné le jour, que l'on attribuait autrefois à la cité de Jean Van Eyck, est aujourd'hui réclamé par plusieurs villes de la Belgique : Louvain cite un manuscrit de 1470, où Roger Van der Weyden est appelé *civis et pictor Lovaniensis* ; Gand nomme, parmi les maîtres reçus dans sa confrérie de saint Luc, un *Roger-le-peintre,* dont il est fait mention dans les comptes communaux de 1386 à 1417, et même un *Roger de Bruxelles* qui fut admis à la maîtrise en 1414 (2) ; Tournai, par l'organe de MM. Du Mortier et Génard, soutient qu'il y a identité entre Van der Weyden et un *Rogier de le Pasture* qui, d'après le registre de sa corporation de saint Luc, fut reçu dans l'atelier du peintre Robert Campin en 1426, et en sortit en 1432 avec la franchise des maîtres ; cette ville rappelle en outre que l'épithète de *Gallicus*, qui a été donnée à Van der Weyden par les italiens, indique qu'il est né dans un pays où l'on parlait le wallon, et non dans les autres cités alors flamandes, qui le réclament comme leur fils (3) ; M. Wauters allègue, au nom de

(1) Wauters. Art. cit. — *Revue Universelle des Arts*, 1855-56.

(2) *Crowe and Cavalcaselle*, ouv. cité p. 349 — *Messager des sciences historiques*. Gand, 1859, p. 153 et suiv. Edm de Busscher.—*Ecole de peinture à Gand*, par Félix Devigne, p. 22.

(3) Voici les extraits des registres de la corporation des peintres de Tournai : « Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son » aprésure (apprentissage) le cinquième jour de mars l'an mil cccc » vingt-six. Et fu son maistre maistre Robert Canpin. Lequel Rogelet » a parfaict son aprésure deuement avec sondit maistre. »

On lit plus loin, en 1432 :

« Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fu receu à la fran» cise du métier, le premier jour daout lan dessusdit (1432). »

Une chronique de la chartreuse de Hérinnes dit que Corneille Van der Veyden (de Pascuis), de Bruxelles, fils du célèbre maître Roger,

Bruxelles, l'existence, dans son sein, d'une famille Van der Weyden, la signature *Roger de Bruxelles* que l'on trouvait sur un portrait de cet artiste peint par lui-même, et les témoignages de Guichardin, de Vasari, d'Opmeer et de Van Mander qui l'appellent Roger Van der Weyden de Bruxelles (1). Sans doute, comme la plupart des peintres du XV[e] siècle, Van der Weyden appartenait à l'une de ces familles d'artistes dans lesquelles la profession de la peinture était héréditaire ; ses membres s'étaient dispersés à Gand, à Tournai et à Bruxelles. Cette dernière cité semble avoir plus de droits à revendiquer sa naissance ; mais nous nous hâtons d'ajouter :

Historici certant et adhuc sub judice lis est.

Né vers la fin du XIV[e] siècle, Van der Weyden étudia sous les Van Eyck, s'il faut s'en rapporter aux italiens Facio et Giovanni Santi (2) ; le nom de Roger de Bruges, qui lui a

mourut dans ce couvent en 1473, à l'âge d'environ 48 ans (a) : ce qui suppose que Van der Weyden était marié et habitait Bruxelles en 1425. D'un autre côté, nous savons que le pape Martin V, qui mourut en 1431, possédait un triptyque de Van der Weyden, qu'il donna au roi de Castille, Jean II (b). En présence de ces deux faits qui nous montrent Van der Weyden marié en 1424, habitant Bruxelles en 1425, et artiste renommé avant 1430, nous ne croyons pas qu'il soit possible de croire à l'identité de ce peintre et du Rogier de le Pasture qui entra dans l'atelier d'un maître de Tournai en 1426 et qui n'obtint la maîtrise qu'en 1432. Peut-être Van der Weyden était-il de la même famille que Rogier de le Pasture, peut-être même était-il de Tournai ; mais rien ne le prouve ; et, nous le croyons du moins, il n'y a pas identité entre ces deux peintres.

(1) Wauters. *Messager des sciences de Gand.*, 1841, 1846, l. c. — *Revue Universelle des arts*, l. c

(2) Facio. *De Viris Illustribus*, p. 48.—Giovanni Santi, le père de Raphaël, dit dans sa chronique rimée :

A Brugia fu tra gli altri più lodato
Il gran Joannes, il discepol Rugero.

(a) Le texte de la chronique de Hérinnes est cité, d'après Wauters, dans *Crowe et Cavalcaselle.. The Early flemish Painters*, p. 349.

(b) Don Antonio Conca. *Descrizione della Spagna.* Parma, 1793, t. I, p. 33.

longtemps été donné, a porté à croire qu'il résida dans cette ville, auprès des auteurs de l'*Adoration de l'Agneau*. Pourtant, nous rappellerons que, dès 1425, il habitait Bruxelles où naquit son fils Cornelius, en ajoutant que, même dans ses premières œuvres, sa manière est toute différente de celle de Jean Van Eyck qu'on lui donne pour maître, et qui était peut-être moins âgé que lui (1). Van der Weyden peignait déjà, et même avait assez de réputation de 1420 à 1430, puisque son célèbre triptyque, connu sous le nom d'oratoire de Charles-Quint, avait appartenu au pape Martin V et avait été donné au roi de Castille Jean II avant 1431 : la chartreuse de Miraflorès, qui posséda ce triptyque en 1445, s'enrichit aussi de plusieurs autres peintures représentant des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, qu'Antonio Ponz attribue à un Juan Flamenco, et qui appartiennent évidemment à la première période de l'existence de Van der Weyden (2). Ces travaux, et bien d'autres sans doute, que cet artiste, qui était connu par son activité, exécuta vers la même époque, déterminèrent le magistrat de Bruxelles à le nommer son peintre en titre vers 1434 ; deux ans plus tard, la commune de cette ville, forcée de restreindre ses dépenses, ordonna la suppression de cette charge de peintre ; mais, par un article additionnel qui montre le cas que l'on faisait de Van der Weyden, cette décision ne devait être mise à exécution qu'après sa mort (3). Une autre ordonnance de 1440, qui lui octroie annuellement un tiers de drap, tandis qu'elle

(1) Chronique de Herinnes déjà mentionnée où il est dit : Dom. Cornelius de Pascuis de Bruxellâ, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregii illius pictoris... juvenis obiit circiter quadraginta octo annorum.

(2) Don Antonio Conca, ouv. et p. cit. — Antonio Ponz, *Viage in Spana*, v. XII, p. 50. — *Crowe and Cavalcaselle*, ouv. cit p. 175 et 176.

(3) Wauters. *Messager de Gand*, annnées 1841 ; 1846, p. 127 et sv. — Les résolutions du magistrat de Bruxelles y sont citées textuellement.

n'en accorde qu'un quart aux autres maîtres ouvriers, n'est pas moins honorable pour lui. Van der Weyden répondit dignement à la bienveillance que lui témoignait le magistrat de Bruxelles. Empruntant des sujets nouveaux aux *Gesta Romanorum*, l'un de ces recueils romanesques qui étaient en vogue à la fin du moyen-âge, il peignit, pour la grande salle du Conseil, quatre toiles importantes formant diptyque. Les deux du milieu, qui étaient immobiles, représentaient l'une, Herkemblad, juge Bruxellois poignardant de sa main son fils coupable d'un crime, et l'autre, ce même juge recevant d'un ange l'hostie qu'un prélat avait cru devoir lui refuser à cause de sa juste sévérité. Les deux autres toiles étaient mobiles et peintes sur les deux faces ; les sujets de la première étaient, d'un côté Trajan condamnant un meurtrier à la requête d'une pauvre femme, et de l'autre le supplice de ce meurtrier ; sur la seconde on voyait saint Grégoire-le-Grand, ici demandant grâce pour le païen Trajan au Dieu de justice qui l'exauçait, et là contemplant le cercueil du même empereur dont le corps était réduit en poussière, à l'exception de la langue, restée intacte parcequ'elle n'avait prononcé aucune sentence inique. Pages admirables qui rappelaient aux magistrats, leurs devoirs et leurs récompenses célestes ; pages hardies qui ouvraient à l'art une nouvelle route, qui lui disaient de choisir des sujets, élevés et instructifs, dans l'histoire et dans la légende. Ces toiles n'existent plus ; mais Albert Dürer les admira en 1521 ; et en 1577, le poète Lampsonius s'écriait en les contemplant : O maître Rogier, quel homme de génie vous étiez ! (1).

Van der Weyden a aussi beaucoup travaillé pour les

(1) Idem, id. Wauters rapporte un passage d'Albert Dürer et le texte de Van Mander.

églises, les couvents, et ceux qui favorisaient les arts : rien ne nous dit qu'il ait succédé à Jean Van Eyck dans les fonctions de peintre officiel des ducs de Bourgogne, mais nous savons qu'en 1439, il fut chargé, par Philippe-le-Bon, de peindre un groupe en pierre dont ce prince avait fait don à une église de Récollets, et d'éxécuter le portrait de Charles-le-Téméraire qui est cité dans le curieux inventaire de Marguerite d'Autriche ; on lui attribue même un portrait de Philippe-le-Bon, qui est au musée d'Anvers. Le chancelier du duc, Rollin, que nous avons vu demander à Jean Van Eyck la Vierge aujourd'hui conservée au Louvre, avait posé, en 1443, la première pierre de l'hôpital de Beaune ; il chargea Van der Weyen de peindre, pour le maître-autel de l'église de cet hospice, un vaste retable qui représentât le Jugement dernier ; cet ouvrage, l'œuvre capitale de Van der Weyden, est encore aujourd'hui conservé dans les murs de l'hôpital élevé par la charité et la piété du chancelier Rollin. En 1446, c'est pour les Carmélites de Bruxelles qu'un autre pieux bourgeois lui demande un tableau ; et, vers la même époque, une riche famille, qui avait pour devise *Brauque et Brabant*, lui fit exécuter une peinture commémorative de la mort d'un de ses membres. L'évêque de Tournai, Jean Chevrot, lui commanda le célèbre triptyque des *Sept Sacrements* ; et la ville de Louvain, peut être plusieurs années plus tard, le chargea de peindre pour l'église Notre-Dame, le fameux *Crucifiement*, qui est à Madrid (1). Le nombre considérable de tableaux qu'il a exécutés, prouve l'estime dont il jouissait dans son pays ; d'un autre côté, sa position de fortune semble avoir été assez belle, puisqu'il possédait à Bruxelles une mai-

(1) Wauters. *Revue Universelle des Arts*, 1855-56. — Gandelot. *Histoire de Beaune*, Dijon, 1772, p. 111. — Le Glay. *Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche* ; pièces justificatives.

son située rue de l'Empereur, et une propriété qui formait l'extrémité de la Montagne de la cour ; nous le voyons en 1448 ou 1449 donner à son Fils Cornelius, qui avait suivi les cours de Louvain, une dot de 400 couronnes, pour qu'il puisse entrer en religion dans la chartreuse de Hérinnes (1).

C'est à la même époque que le ciel et les paysages de l'Italie, la réputation de ses artistes, la renommée dont il y jouissait déjà lui-même, et plus encore, peut être, sa foi et sa piété, qui paraissent avoir toujours été très-vives, le décidérent à franchir les Alpes. En 1449 nous le trouvons à Ferrare, où il révèle le secret de la peinture à l'huile à Angelo Parrasio et à Galasso Galassi, et où Lionel d'Este lui fait exécuter des peintures parmi lesquelles on admirait surtout *Adam et Eve, chassés du paradis terrestre* (2). Un tableau conservé à Francfort, où Van der Weyden a peint les saints patrons et les armes des Médicis, porte à croire qu'il visita aussi Florence. Quoiqu'il en soit en 1450, pendant cette année de jubilé qui attirait à Rome un nombre immense de pèlerins, il alla prier au tombeau des apôtres et visiter les monuments de la capitale du monde chrétien. Gentile da Fabriano, artiste de l'école de Sienne, avait représenté l'histoire de saint Jean-Baptiste dans la basilique de Saint-Jean de Latran : le peintre de Bruxelles, dit Facio, s'arrêta étonné devant ce chef-d'œuvre, et, après avoir demandé le nom de l'auteur, il proclama Gentile da Fabriano le plus grand des maîtres de l'Italie. Roger Van der Weyden n'avait sans doute pas encore vu les fresques si chrétiennes que Fra Angelico venait d'exé-

(1) Wauters cité par Crowe et Cavalcaselle; *The early flemish painters*, p. 351. — Chronique de Hérinnes déjà citée.

(2) B. Facio. *De Viris Illust.* p. 45 et 467. — Colucci. *Antichite Picene.* — Scalamonti *Vita di Ciriaco Anconitano*, vol. XV, p. 144. — Lanzi, t. III, p. 41. — Cités par Wauters et Crowe, ouv. cit.

cuter sur les murs de la chapelle Sixtine ; c'est à lui qu'il eût certainement donné le premier rang. Nous ne saurions croire que les tableaux du peintre le plus grand de l'école Siennoise aient été sans influence sur l'auteur de la *Descente de croix* de Louvain et des *Sept Sacrements* d'Anvers.

Quand, peut-être après être revenu par Venise, Van der Weyden fut de retour dans la Flandre, il trouva encore des protecteurs qui demandèrent des chefs-d'œuvre à son pinceau. Pierre Bladelin, membre de l'une des premières familles bourgeoises de Bruges et trésorier de Philippe-le-Bon, avait bâti la ville nouvelle de Middlebourg dans laquelle il éleva une église consacrée à saint Pierre et à saint Paul ; pour orner l'autel, il fit peindre par Van der Weyden un grand triptyque représentant, la Nativité, l'Adoration des bergers et l'arrivée des Mages, avec le donateur et sa femme agenouillés près de l'Enfant Jésus, et, dans le fond, le château et l'église qu'il venait de construire, scènes différentes qui se détachent dans le tableau sur des plans différents aussi. Cette œuvre, l'une des plus grandes et des plus importantes du peintre en titre de Bruxelles, se trouve aujourd'hui dans le musée de Berlin (1). Malheureusement, la Flandre française ignore ce qu'est devenu un autre ouvrage qui fut commandé à Van der Weyden par Jean-le-Robert. Jean-le-Robert, qui, fut de 1431 à 1468, abbé du monastère de Saint-Aubert à Cambrai, est célèbre parcequ'il protégea les arts et parcequ'il écrivit une chronique importante connue sous le nom de Mémoriaux de l'abbé de Saint-Aubert (2). Son livre contient, sur une œuvre du peintre dont nous parlons, une note que peut-

(1) *Messager des sciences historiques.* 1836, 1846.

(2) Le Glay. *Cameracum Christianum*, p. 263.

être plusieurs lecteurs trouveront curieuse et que nous reproduisons presque intégralement :

1459.—Pour 1 tabliau de pointure, fait à Bruxelles, assis en l'église de chéans (Saint-Aubert de Cambrai.)

Le XVI de juing, l'an XV, je Jehan, abbé, marchanday à maistre *Rogier de le Pasture* (Van der Weyden), maistre ouvrier de pointure de Bruxelles, de faire un tabliau de V pieds en quaraire, à II huys toires, de telle devise que l'ouvrage le monstre. Et furent les devises faictes à plusieurs fois, et ossi il fit ledit tabliau de VI piez et demi de haut et de V piez de large pour le bien de lœvre ; lequel tabliau fu parfait à la Trinité l'an LIX, se cousta en principal IIIIxx riders d'or de XLIII s. IIII d. le pièce, monnoye de Cambray, dont il fu tous paiiez du nostre à plusieurs foiz. Se fu donné à se femme et à ses ouvriers, quand on l'admena, II escus d'or de IIII l. XX d. tournois.

Après avoir rendu compte des dépenses faites pour transporter le tableau de Bruxelles à Cambrai, Jean-le-Robert ajoute quelques autres détails qui ne manquent pas d'intérêt.

Item donné à *Pierart Remon*, questier, *Jehan Fermin*, entailleur, et *Martin* le voirier, pour avoir assis ledit tauvelet en cuer sur trestaux les XIX et XXe de juing, pour avoir ses veues, et pour sçavoir où on le poroit assir plus plaisamnent, IIII patars pour aller desjunier.

Item payé audit P. Remon le VI d'aout LIX, pour une reprise et une liste de bos (pièce de bois) mis et assis desoubz et descure ledit tableau, 1 lyon d'or de L. s. t.

Item marchandé à Jehan Cachet, fondeur, de faire et assir 1 candedeles de keure (cuivre) à V candelers, devant ledit tabliau, par le manière qu'il est à veyr ; s'en heult par marquiet fait en tasque (à la tasche) X escus de XX l., paiiez par la cambre des comptes sur men compte le XVIII d'aoust LIX.

Item fut donné à ses III varlets, quand ils l'eurent assis d'aplomb sur..... (?) le pervigile Nostre Dame my août LIX ponr leur vin, III patars de.... VI s VIII d.

Item fut depuis payet à *Hayne*, jone pointre, pour poindre autour dudit tabliau le liste (cadre) et deseure et jusques as cayères de cuer LX s. du nostre (1).

(1) Le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle, t. I, p. LIX.

Cette œuvre importante ne fut sans doute pas la dernière à laquelle travailla Van der Weyden ; mais son nom ne se retrouve plus qu'à l'occasion des travaux de Pierre Coustain que le duc de Bourgogne le chargea d'apprécier en 1461 (1). Les trois dernières années de sa vie semblent s'être passées au Coutersteen, et avoir été plus spécialement consacrées à Dieu ; Lampsonius nous apprend, dans ses vers, qu'il légua, aux pauvres de Bruxelles, des ressources très abondantes, avant sa mort qui arriva le 16 juin, 1464 (2). Sa tombe fut placée dans l'église Sainte-Gudule, au milieu de l'une des chapelles qui entourent le chœur, devant l'autel de sainte Catherine ; sur la pierre bleue qui recouvrait sa dépouille mortelle, on lisait les trois distiques suivants :

Examinis saxo recubas, ROGERE, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tuâ Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mæret, tanto viduata Magistro
Cui par pingendi nullus in arte fuit. (3)

Des registres du couvent de Caudemberg et de la collégiale Sainte-Gudule nous font connaître que Elisabeth Goffaerts, épouse de Van der Weyden, fit prier pour son mari, et que l'on célébrait, le 16 juin, la messe anniversaire de sa mort : nous verrons plus tard que la gloire artistique de sa famille ne périt pas toute entière avec lui.

L'influence immense que Van der Weyden exerça en Italie et en Espagne, aussi bien que dans l'Allemagne, sur le Rhin

(1) Le comte de Laborde. Ouv. cit., t 1, p. 479.

(2) Wauters. Op. cit. p. 145.

(3) Id. id. Swertius. *Monumenta sepulcralia*, p. 284. — Voici la traduction de l'épitaphe : « Tu dors sans vie sous cette pierre, ô Roger, toi qui étais si habile à représenter la nature. Bruxelles pleure ta mort, craignant de ne plus trouver un artiste aussi grand que toi ; la peinture pleure aussi, veuve d'un maître que nul n'égala »

et dans la Flandre l'importance et le nombre des peintures qu'à laissées son facile pinceau, ont contribué à disperser ses œuvres, comme celles de tous les grands maîtres flamands du XV[e] siècle, dans toutes les parties de l'Europe ; l'on en trouve dans les principaux musées de la Belgique, dans la pinacothèque de Munich, la galerie Stædel à Francfort, le musée royal à Berlin, et le musée du Belvédère à Vienne ; la France, l'Italie et l'Espagne peuvent en montrer plusieurs; et l'Angleterre, plus riche encore que les autres contrées, cite, en particulier, celles du *British museum,* de *Grosvenor collection* et de *Liverpool Gallery* (1). Nous nous contenterons de décrire les plus remarquables d'une manière assez étendue.

Le triptyque de Miraflorès, dont nous avons déjà parlé, est l'œuvre la plus ancienne qu'ait exécutée le peintre de Bruxelles. Le volet de gauche montre la Vierge assise sous un dais et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, tandis que saint Joseph est endormi auprès d'elle et qu'au-dessus un ange plane et adore pieusement. Dans le panneau central, Marie soutient sur ses genoux le cadavre de son divin Fils, et sa tête, inondée de larmes, s'incline pour donner à Jésus le baiser suprême: Joseph d'Arimathie et saint Jean sont à ses côtés. Sur le volet de droite, la Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel elle dépose le livre des saintes Ecritures, contemple le Christ qui, ressuscité, plein de vie et de grandeur, lui montre ses plaies encore saignantes; ces deux derniers panneaux montrent deux anges planant dans les airs, l'un violet, l'autre bleu, et un paysage, dessiné avec soin, qui forme le fond de la scène. Le corps du Christ descendu de la croix offre des traces trop marquées des dernières luttes de l'ago-

(1) *Crowe and Cavalcaselle.* Op. cit- 172 à 195.

nie et perd ainsi en noblesse ce qu'il gagne en vérité ; dans la Nativité, l'Enfant Jésus, avec sa large tête et son corps chétif, est aussi trop soigneusement copié d'après nature. L'élévation fait défaut à cette peinture, qui plaît à l'œil par son harmonie et sa grâce. Nous pouvons en dire autant des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste qui se trouvent, comme le triptyque, dans le musée royal de Berlin (1).

Anvers possède un autre tableau de Van der Weyden, connu sous le nom des *Sept Sacrements*. Une église ogivale s'offre au regard, non basse et sombre comme les basiliques romanes de Jean Van Eyck, mais élevée, pleine de lumière et présentant des massifs de colonnettes, des nefs profondes où l'œil peut s'égarer au loin : c'est l'œuvre d'un génie poétique et hardi. La nef principale est consacrée au plus grand des sept sacrements, à l'eucharistie. A l'avant-plan, vers la seconde travée de l'église, sur une haute croix, expire le Christ dont le type rappelle la seconde personne de la Trinité dans le retable d'Anchin. La Vierge tombant évanouie entre les bras de saint Jean une main dans les mains d'une sainte femme, et Marie, l'épouse d'Alphée, pleurant de douleur tandis que Madeleine regarde avec un sentiment d'affliction bien plus vif et plus profond, forment deux admirables groupes à

(1) *Crowe and Cavalcaselle. The Early flemish painters.* p. 175 et 176.—Le triptyque. que nous venons de décrire, avait été donné, comme nous l'avons dit plus haut, avant 1431, par le pape Martin V au roi de Castille, Jean II, qui, lui-même, en fit présent à la chartreuse de Miraflorès en 1445. Plus tard, Charles-Quint, qui admirait cette œuvre, obtint de l'emporter, pour en orner sa chapelle dans ses voyages. Rendu à la chartreuse après sa mort, l'oratoire y resta jusqu'à l'expédition que fit en Espagne l'armée de Napoléon Ier ; il était près d'être détruit dans les flammes, quand il fut sauvé par le général d'Armagnac. Après avoir orné la galerie du roi de Hollande, il est aujourd'hui possédé par le musée de Berlin (n° 534 A). Les encadrements en chêne sculpté qui l entouraient n'ont pas été brisés. Malheureusement, la restauration a nui à la peinture.

droite et à gauche de la croix. Après avoir ainsi représenté le sacrifice du Golgotha, Van der Weyden, par un rapprochement aussi habile qu'audacieux, montre le sacrifice non sanglant qui se célèbre chaque jour dans les églises : un riche autel, orné de plusieurs images de saints et d'un retable formé de huit panneaux, de sept statues et de plusieurs clochetons, est adossé au jubé qui ferme le chœur; portant une chasuble violette brodée de palmes d'or, un prêtre, qui célèbre la sainte messe, élève aux yeux des fidèles le calice où il vient de consacrer le vin; tout auprès, un ange porte, sur une banderole, une inscription relative à l'eucharistie; dans le fond, à droite, un diacre; dans la nef, un bourgeois qui prie, un mendiant qui tend sa sébille, quelques fidèles, les uns agenouillés, les autres debout. Sur les deux volets qui montrent les nefs latérales, le peintre a disposé six groupes destinés à figurer les six autres sacrements; à droite, à l'avant-plan, un prêtre baptise un nouveau-né, au milieu un évêque confirme des enfants dont trois se retirent portant le bandeau sur le front, et à l'arrière-plan un confesseur, l'amict sur la tête, reçoit des fidèles au tribunal sacré; à gauche, dans le fond, un prélat donne le sacrement de l'ordre à un diacre, tandis qu'au milieu un ecclésiastique confère celui du mariage, et qu'à l'entrée de la nef, sur un lit sculpté, près duquel est assise une femme qui prie dévotement, un malade reçoit l'extrême-onction. Au-dessus de chacun de ces six groupes, un ange revêtu de la couleur symbolique du sacrement, porte sur une banderole, un texte qui se rapporte au même sacrement. Aux angles extrêmes des volets se voient deux écussons dont l'un offre les armes de Tournay, et l'autre celles de Jean Chevrot, évêque de cette ville, qui mourut en 1460 (1). Vaste comme ensemble,

(1) Musée d'Anvers, nos 30, 31 et 32.—Catalogue, p. 35 à 36.

hardi comme conception, mais, peut être, faible comme groupe, le tableau des *Sept Sacrements* est d'un effet puissant et d'une exécution remarquable. Il est pourtant inférieur à plusieurs autres œuvres de Roger Van der Weyden, à un tableau de la collection du marquis de Westminster à Grosvenor, au triptyque peint pour le chevalier Pierre Bladelin, à la *Descente de croix* composée pour Notre-Dame de Louvain et aujourd'hui conservée dans le musée de Madrid, enfin au célèbre retable de Beaune qui est, pour son auteur, ce qu'est pour les Van Eyck le tableau polyptyque de Saint-Bavon.

Ce retable se compose de neuf panneaux intérieurs et de six panneaux extérieurs. Lorsqu'il est ouvert, il présente à la vue le *Jugement dernier*. Au haut du panneau central, qui est de beaucoup plus large et plus élevé que les autres, l'artiste a placé le Christ : sa figure, sans être remarquable, est énergique; de la main droite il bénit les élus, vers lesquels se tournent un lis fleuri et l'inscription : *Venite, benedicti*, tandis que sa gauche repousse les damnés contre qui se dirigent une épée nue et l'inscription : *Discedite a me, maledicti*. Comme dans les manuscrits du moyen-âge, le juge suprême est assis, sur un immense arc-en-ciel, le front entouré d'un nimbe à trois lobes et les pieds posés sur le globe terrestre; deux petits volets, placés à droite et à gauche de la partie supérieure du panneau central, offrent des anges qui portent les instruments de la passion, souvenir que les peintres flamands ont presque toujours rattaché à la glorification de Celui qui est mort sur la croix. En dessous du Christ, dans le panneau central, quatre anges, deux à droite et deux à gauche, sonnent la trompette qui réveille les vivants et les morts, et, au milieu d'eux, l'archange saint Michel pèse, dans une balance, deux âmes, dont l'une est pure et l'autre crimi-

nelle. Quelques nuages qui soutiennent le Christ s'étendent, de chaque côté, dans les autres panneaux qu'ils séparent en deux parties : l'une qui représente le firmament où l'on voit à droite les saints pontifes, les apôtres avec la Vierge à leur tête, et à gauche, des rois, des reines et d'autres élus, précédés de saint Jean qui adore pieusement; la partie inférieure de quatre des six panneaux montre la résurrection des morts : les uns à demi sortis de leurs tombeaux, lèvent des mains suppliantes vers les cieux, tandis que les autres, déjà jugés, se rendent, enivrés d'une joie immense ou livrés au plus profond désespoir, vers l'enfer et le ciel qui sont représentés sur les deux derniers panneaux. On le voit, c'est un vaste ensemble que le peintre a figuré sur le retable de Beaune : inspiré par les travaux des miniaturistes et par les œuvres des Van Eyck, il s'est montré chrétien et élevé dans la conception du sujet, noble en général, dans le caractère des têtes, dont les plus belles sont celles de la Vierge, de saint Pierre et de saint Jean, remarquable par l'exécution, par la vigueur des tons et par les plis des draperies qui n'offrent pas autant de cassures anguleuses que l'on en trouve ordinairement dans les autres tableaux de Van der Weyden. Sur les panneaux extérieurs l'on voit saint Sébastien, figure soignée et finie, mais dont, malheureusement, les membres, et surtout les mains et les pieds sont beaucoup trop longs et trop maigres, et le patron de l'hôpital de Beaune, saint Antoine, peinture d'un caractère élevé que Martin Schon a imitée, et qui prouve que Roger était un maître capable de former Memling : au-dessus de ces deux panneaux est l'*Annonciation*, traitée comme l'ont fait les autres maitres flamands qui, presque tous, ont décoré leurs grandes œuvres de ce premier mystère relatif à la Rédemption des hommes. Les deux panneaux de droite et de gau-

che représentent les commettants, le chancelier Rollin d'un côté, et de l'autre, Guégonne de Salins, son épouse; leurs têtes sont de magnifiques études qui prouvent que Van der Weyden peignait le portrait avec autant de perfection que les meilleurs maîtres de l'école flamande primitive. Des peintres inhabiles ont nui à cette vaste composition, en prétendant la restaurer (1).

Si le retable de Beaune est, par son importance, la première des œuvres de Van der Weyden, il n'a pas, comme exécution, le mérite de plusieurs autres travaux que nous avons cités, et notamment du triptyque des Médicis qui se trouve aujourd'hui à Francfort, dans la galerie Stœdel. Ce tableau à fond doré montre, sous un dais splendide dont deux anges soulèvent les rideaux, la Vierge serrant avec amour dans ses bras le divin Enfant. A droite sont debout saint Pierre et saint Jean-Baptiste patron de Florence; à gauche, saint Côme et saint Damien, les protecteurs des Médicis; sous leurs pieds croissent, au milieu du gazon, une foule de fleurs parmi lesquelles on remarque surtout des lys; le socle montre trois écus dont l'un, le seul qui n'ait pas été effacé, porte les armoiries de Florence. La noblesse sévère de la tête de saint Pierre, le caractère large de la draperie qui entoure saint Jean, l'individualisation des autres têtes, la chaleur et la vigueur des tons font du triptyque des Médicis une œuvre très remarquable au point de vue du travail et du fini (2).

Hubert Van Eyck s'était surtout attaché à donner à l'ensemble de ses compositions et à toutes ses têtes un caractère de grandeur et de sévérité, tandis que Jean avait tendu à l'imitation de la nature, en conservant à ses personnages du

(1) *Crowe and Cavalcaselle*. Op. cit. p. 176 à 179.

(2) Passavant. Son étude reproduite dans le *Messager des sciences historiques de Gand*, 1838.

calme et de la noblesse; Roger Van der Weyden semble avoir voulu fondre ces deux systèmes différents, mais en adoptant une manière tellement distincte de celle de Jean Van Eyck, que l'on ne saurait croire qu'il a été son élève. Connaissant à fond le christianisme, ses dogmes, son histoire et ses légendes, animé même par une piété très-vive, il s'appliqua à trouver des sujets religieux, nouveaux et dramatiques ; mais s'il avait du sentiment dans l'expression et de la grâce dans la disposition des groupes, il manquait d'un génie assez puissant pour s'élever à la hauteur de ses conceptions ; rarement il atteignit à l'idéalisme et même à la noblesse, soit dans la composition en général, soit dans les têtes de ses personnages. Imitant la nature avec beaucoup d'habileté, pur et précis dans son dessin, connaissant l'anatomie mieux que tout autre de ses contemporains, il aurait pu peut-être égaler Jean Van Eyck par son talent d'individualisation ; mais cédant sans doute à l'influence des traditions suivies par les miniaturistes, il exagéra outre mesure la longueur et la maigreur du visage, des membres et surtout des mains et des pieds. Ses personnages ont une attitude naturelle, souvent même dramatique ; mais il leur a donné le plus souvent une draperie dont les contours sont durs et dont les plis offrent des cassures brisées. Son coloris, au lieu du ton jaune-brun, chaud et vigoureux, plein d'ombre et de lumière qu'avaient aimé les deux Van Eyck, est clair, brillant et soigneusement fondu ; ses carnations sont vives, ses ombres un peu pâles ; peut-être le fréquent usage qu'il fit des couleurs au blanc d'œuf, contribua-t-il à le priver de cette solidité de tons que les auteurs de l'*Adoration de l'Agneau* doivent en partie à la peinture à l'huile. Roger Van der Weyden, quoiqu'il soit l'un des grands maîtres du XVe siècle, était donc inférieur aux Van Eyck ; il n'avait ni cet idéalisme chrétien, ni cette vérité

frappante qui forcent l'admiration ; mais il impressionnait par le côté dramatique, par les scènes animées de ses compositions, et en même temps par ce qu'elles ont de gracieux dans l'expression, d'agréable dans l'ensemble. Ses contemporains l'ont aimé ; ils l'ont imité. Ses nombreux tableaux, transportés sur les bords du Rhin, dans l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne, ont contribué considérablement à répandre au loin l'influence de la peinture flamande. Son nom est important, parce que les étrangers l'ont étudié plus que tous les autres maîtres ; il est plus grand encore, parce que l'on doit probablement compter parmi ses élèves l'allemand Martin Schon, le hollandais Dierick Stuerbout, et surtout l'artiste le plus pieux et le plus chrétien que la Flandre ait produit, Hans Memling (1).

CHAPITRE VII.

Hans Memling. — Sa vie. — Son œuvre.

Le voyageur qui visite pour la première fois la vieille cité de Bruges, s'arrête à peine pour contempler ses maisons du XV[e] siècle aux fenêtres et aux pignons espagnols, ses places et ses rues tortueuses dont l'aspect rappelle le moyen-âge ; son regard ne se fixe même pas longtemps sur l'église Notre-Dame, dont la tour s'élève si imposante et si sévère : à l'ombre de cette cathédrale s'abrite l'hôpital Saint-Jean, bâtiment en briques, long, bas et sans style ; c'est là qu'entre le voyageur. Après avoir suivi un corridor sombre et étroit, il traverse deux ou trois cours intérieures, plantées de tilleuls, où passe une religieuse au costume sévère, où quelques malades

(1) Cette appréciation est donnée d'après Waagen (*Kunstblatt*, de Stuttgard, 1847, sept.) et d'après *Crowe* et *Cavalcaselle*, op. et loc. cit.

demandent un peu de vie au soleil, et il trouve enfin, à sa gauche, une petite construction isolée dont les murs sont noircis par le temps et les pluies. Qu'il y pénètre; il y rencontrera des Brugeois et des étrangers, des hommes du peuple et de savants artistes qui contemplent des tableaux, trésor légué à l'hôpital par le génie : cette salle de malades a été transformée en un véritable sanctuaire, en un lieu de pèlerinage, par le pinceau de Hans Memling. Mais c'est bien tardivement, hélas! que la gloire a couronné le front et la mémoire de l'illustre peintre de Bruges. Si ses contemporains l'ont entouré de quelque gloire, bientôt la mort et les années ont détruit son souvenir; l'oubli des siècles a pesé sur son nom; et aujourd'hui, quand l'historien et l'artiste veulent retrouver Memling, ils ne rencontrent que quelques faits épars, lambeaux d'une noble et poétique existence, déchirée par la vie et le temps,

.... Disjecti membra poetæ.

La date et le lieu de naissance du peintre de l'hôpital Saint-Jean, son nom même, sont enveloppés de ténèbres que les recherches infatigables des érudits les plus célèbres de la Belgique n'ont pu complètement dissiper. Faut-il l'appeler Hemling, Hemmelinck ou Memling? L'anonyme de Morelli (1521) le nomme *Memelino*; Van Mander qui résida à Bruges, Goltzius graveur de la même ville, Sanderus l'historiographe de la Flandre, qui tous trois florissaient environ cent ans après sa mort, écrivent son nom par M (1). C'est deux à trois siècles plus tard qu'un étranger, qui connaissait à peine

(1) L'abbé Morelli. *Notizie d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI, scritta da un anonimo di quel tempo*, p. 74 à 77. — Karl van Mander. *Le livre des peintres*. Harlem, 1604, p. 205. — Frenzel, cité par Crowe et Cavalcaselle, ouv. cit. p. 238. — Liévin de Bast. *Messager des sciences historiques de la Belgique*. 1825, p. 176, 183 et suiv. 1827, p. 338 et suiv.

le flamand, Descamps, l'écrivit pour la première fois par H. (1). Ce qui a donné lieu à cette dernière manière d'orthographier, suivie par plusieurs historiens, c'est la première lettre du nom de l'auteur qui se trouve sur l'encadrement du *Mariage mystique de sainte Catherine* (H) : le H du mot Johannis ayant exactement la même forme, Descamps a lu Hemling. Il n'a pas remarqué que cette inscription a été retouchée, et que dans celle de l'*Adoration des Mages*, qui est contemporaine du tableau, l'initiale du nom du peintre diffère du H de Johannis: c'est toujours le M allemand, (H). S'il faut lire Hemling avec Descamps, cette lettre n'a été employée comme H que dans ce seul cas; et on la trouve au contraire usitée comme M, sur les monnaies frappées à Bruges vers la fin du XVe siècle, sur le tableau n° 69 du musée d'Anvers au mot *gremium*, et dans beaucoup d'écrits dont nous ne citerons que le registre de l'hôpital Saint-Jean, où la première lettre du mot Maldeghem, offre le *m* allemand (2). Ces preuves ont généralement paru concluantes ; et, aujourd'hui, il est peu d'auteurs qui n'écrivent par M le nom de l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule.* Quant à la différence des consonnes finales, elle tient à ce que la manière de prononcer et d'orthographier varie dans les diverses villes de la Belgique et de la Hollande ; nous croyons que l'on doit se régler sur les Brugeois et écrire avec eux Memling, et non Memmelinck.

Les allemands, peut-être entrainés à leur insu par l'amour-propre national, ont voulu donner à Brême ou à Constance l'honneur d'être la patrie du célèbre peintre de l'hôpital Saint-Jean ; mais l'érudition et les efforts de Sulpice

(1) Descamps. *La vie des peintres flamands et hollandais.* Paris, 1753.

(2) Liévin de Bast. ouv. et p. cités plus haut —*Bulletin des Arts*, t. IV, p. 122 et suiv — *Biographie des hommes illustres de la Flandre occidentale*, t. I, p. 318.

Boisserée et de plusieurs autres savants n'ont pu parvenir à métamorphoser en un artiste illustre, un Hemling dont l'on ignore le lieu de naissance, la profession, la vie, et dont la généalogie a été trouvée en 1822 dans un village voisin de Constance, parcequ'il se nomme Hans Hemling, et qu'il a vu le jour en 1439. Sans doute le flamand Van Vaernewyck nousdit que les maisons de Bruges étaient pleines de peintures dues à l'allemand Hans ; mais Van Mander a prouvé depuis longtemps que ce nom désigne Hans Zinger, artiste né à Zinger dans la Hesse, qui devint membre de la confrérie d'Anvers en 1543 (1). Sans nous arrêter d'avantage à la discussion soulevée par les allemands, sans parler de Descamps qui rapporte, en ne fournissant aucune preuve, que l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* est né à Damme, nous dirons, d'après une tradition de trois siècles et tous ceux qui ont écrit sur la peinture flamande avant 1752, que Memling vit le jour à Bruges ; cette opinion est confirmée par le passage où Sansovino l'appelle Jean de Bruges, et aussi, s'il y a quelque chose de vrai dans la légende que l'on a faite sur lui,par le récit qui le fait entrer comme malade à l'hôpital Saint-Jean où l'on ne recevait que des personnes originaires de Bruges ou de Maldeghem (2). Quant à la date de la naissance de Memling , il est possible de la fixer d'une manière approximative. Tous les auteurs s'accordent à la placer entre 1425 et 1450 : Descamps donne ce dernier chiffre, les allemands adoptent plutôt 1439 ou 1440, et l'opinion généralement reçue 1425. L'on est nécessairement reporté à cette dernière date par le témoignage de l'anonyme de Morelli qui

(1) *Messager des des sciences historiques de la Belgique*, 1826, p. 309. — Michiels. *Histoire de la Peinture flamande*, t. II, p. 310. — Crowe et Cavalcaselle. *The early flemish Painters*, p. 239.

(2) Liévin de Bast. Op. et loc. cit. — Van Mander, *Schilderboeck*, p. 205.

assure avoir vu à Venise, en 1521, un portrait d'Isabelle de Portugal, exécuté par Memling en 1450 ; une autre preuve a été tirée d'un portrait de l'artiste, peint par lui-même en 1462, dont la tête accuse trente et quelques années ; mais l'authenticité de ce dernier tableau est contestée, et l'autre n'existe plus (1).

Memling est donc né à Bruges, probablement vers 1425. Dans cette cité, si riche et si amie des arts, toute pleine de la gloire des Van Eyck et de leurs disciples, une âme poétique et élevée comme la sienne, ne pouvait point ne pas aimer, ne pas cultiver la peinture ; plus d'une fois sans doute il vit avec admiration l'illustre Jean Van Eyck et, s'il ne put étudier sous lui, du moins il put recevoir des leçons de ses élèves. Mais son véritable maître fut probablement Roger Van der Weyden. « A Roger, dit Guichardin, succéda Hans son disciple ; » Vasari, qui tenait ses renseignements du brugeois Stradanus et du douaisien Jean de Bologne, rapporte aussi que Memling fut l'élève du peintre de Bruxelles (3) ; au XVIe siècle, Marguerite d'Autriche possédait un tableau dont le panneau central avait été exécuté par Van der Weyden, et les deux aîles par le peintre de l'hôpital Saint-Jean (2). Il existe dans cet hôpital deux triptyques de l'artiste de Bruges, qui sont évidemment imités d'un triptyque de Roger conservé encore aujourd'hui à Munich (4) : et les rap-

(1) Jacopo Morelli. Op. cit. p. 75.—Passavant. *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 94. — *Crowe et Cavalcaselle*. Op. cit. p. 240. — Le portrait présumé de Memling, qui appartenait à la collection Aders, a été acquis dernièrement par M. Pierce, pour la somme de 2250 fr. environ.

(2) Guichardin. Op. cit. p. 132. — Vasari. *Vita d'Antonello da Messina*, vol. IV., p. 76.

(3) Le Glay. *Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche*, p. 99. Inventaire des objets d'art possédés par Marguerite d'Autriche, reposant aux archives de Lilles.

(4) *Crowe et Cavalcaselle*. Op. cit. p. 185, 258 et 270.

ports que, malgré la différence de leurs génies, l'on remarque entre leurs œuvres, semblent aussi indiquer le maître et l'élève. Du reste le jeune Hans ne devait-il pas désirer se former sous celui qui était le plus digne héritier du pinceau et de la gloire des Van Eyck ?

L'histoire ne nous apprend rien sur ce que fut pour lui la vie de l'atelier ; mais son œuvre peut nous aider à le deviner. Il étudia beaucoup et les peintres qui venaient de mourir et celui qui semble l'avoir eu pour disciple ; leurs manuscrits furent imités par lui avec cette infatigable patience qu'exige l'art de la miniature ; mais il a dû chercher ailleurs des inspirations. On ne peut douter qu'il n'ait souvent ouvert les ouvrages qui traitaient de l'Ecriture-Sainte ou de théologie, pour y puiser la connaissance des dogmes et des symboles du christianisme, et de l'histoire des saints qui font sa gloire ; les légendes lui ouvrirent les trésors de poésie que le moyen-âge leur a confiés, et qui sont perdus pour notre siècle sceptique. Souvent aussi (il suffit d'avoir contemplé les paysages de quelques-uns de ses tableaux pour le savoir), souvent il s'arrêta, rêveur, dans un vallon où l'eau d'un ruisseau, d'un lac miroitait au soleil ; la ferme flamande entourée de quelques arbres, le monastère aux murailles sombres et élevées, le clocher lointain dont la croix anime et sanctifie le paysage attirèrent aussi ses regards ; il donne pour fond, à ses scènes pieuses, des campagnes fraîches et pittoresques, semées des fleurs qui émaillent les prairies de la Flandre.

Formé par Roger Van der Weyden, par l'étude des chefs-d'œuvre, de la nature et de la religion, Memling ne tarda pas à devenir célèbre ; ainsi que nous l'avons déjà dit, son maître le jugea digne de peindre les volets d'un triptyque dont il avait exécuté le panneau central ; en 1550, il fut chargé

de faire le portrait de l'épouse du duc de Bourgogne, Isabelle de Portugal (1), parce que, sans doute, il passait pour l'artiste le plus habile de la Flandre, en l'absence de Van der Weyden qui voyageait alors en Italie. Comme le peintre de Bruxelles, le peintre de Bruges voulut-il visiter cette terre si belle par son ciel, ses cités, ses monuments et ses souvenirs ? La tradition porte à le croire et plusieurs auteurs l'assurent. Venise, cette vieille cité, si poétiquement assise au milieu des mers, qui par son commerce, ses vaisseaux et ses richesses rappelait l'industrie, les flottes et les trésors de Bruges, Venise, ce centre artistique où se sont rencontrés les artistes de Byzance, les peintres de l'Italie et les maîtres de la Flandre, Venise aurait surtout arrêté Memling dont elle possédait un grand nombre de tableaux au commencement du XVI[e] siècle ; et Florence l'aurait vu exécuter pour les Portinari et les Médicis ces triptyques dont parle Vasari, ces œuvres si remarquables qui ornent encore aujourd'hui la galerie *degli Ufizzi* ; elle l'aurait vu sans doute aussi admirer les pages si pures, si chrétiennes, si saintes de fra Angelico da Fiesole, qui venait de mourir à Rome et que déjà l'Italie tout entière appelait *il beato*. Les preuves qui viennent à l'appui de ces traditions, de ces suppositions sont bien faibles : on parle des chevaux antiques, du colysée qu'il aurait imités dans ses tableaux ; mais les chevaux anti-

(1) Anonyme de Morelli. Op. cit. p. 75. — Crowe et Cavalcaselle doutent que Memling ait pu être choisi pour peindre le portrait de la duchesse en 1450, parce qu'il était jeune encore, et que l'on ne dût pas préférer l'élève au maître Roger Van der Weyden. On sera moins étonné de ce choix, si l'on se rappelle que ce dernier peintre passa en Italie les années 1449 et 1450. Il y avait sans doute dans la Flandre d'autres artistes que Memling, et celui ci n'avait guère que vingt-cinq ans ; mais qui pourrait trouver étrange que la duchesse de Bourgogne ait choisi, en l'absence du plus habile des maîtres, son meilleur élève ?

ques, en admettant qu'ils rappellent ceux de Venise, se trouvent dans le *Martyre de saint Hippolyte,* œuvre attribuée maintenant à Stuerbout, et le colysée du *Mariage mystique* ne fait souvenir que bien vaguement de l'amphithéâtre de Vespasien. Sans doute plusieurs auteurs italiens, Vasari, Lanzi, Baldinucci, Sansovino, Guichardin et l'anonyme de Morelli parlent de Memling qu'ils nomment tantôt Memelino et tantôt Ansse ou Hans comme les flamands qui souvent ne lui donnaient que ce prénom ; mais aucun ne dit positivement qu'il ait visité l'Italie. Du reste, s'il y voyagea quelque temps, il ne s'est point particulièrement attaché à en imiter les artistes ; il est resté peintre flamand, peintre du nord.

Une influence, plus puissante et plus visible dans son œuvre, est celle de l'Allemagne et de l'école de Cologne. Cologne avec ses vieilles églises romanes ou gothiques, avec sa cathédrale qui montrait déjà ses tours inachevées, avec sa légende de sainte Ursule et des onze mille vierges, devait plaire au pieux peintre de Bruges ; il étudia les nombreux tableaux des vieux maîtres de l'école rhénane et surtout ceux de maître Wilhelm ; il est leur élève, tout autant que celui des artistes de la Flandre occidentale. Par lui cette naïveté charmante, cette expression suave et angélique qu'avaient perdues Jean Van Eyck et que n'avait pas retrouvé Van der Weyden, furent unies à la touche énergique, au coloris solide et à la vérité frappante des peintres de Bruges et de Gand ; et ainsi il devint, non le meilleur coloriste et le plus naturel, mais le plus complet et le plus chrétien des vieux maîtres flamands. Le Rhin l'inspira aussi : tandis que la barque l'emportait de Binge, à Coblentz, il avait vu passer, sur les rives du fleuve, des roches revêtues de forêts et couronnées de *burgs* fiers et crénelés ; plus bas le fleuve s'était élargi, montrant sur ses bords des villes aux clochers

nombreux, ou une plaine fertile que fermaient au loin des montagnes voilées d'arbres et de brouillards. Ces paysages restèrent dans sa mémoire ainsi que les traits des blondes enfants de l'Allemagne qu'il voyait prier dans les églises, puiser l'eau dans le fleuve et passer, rêveuses, dans les sombres rues de Mayence et de Coblentz. C'est leur tête douce et poétique, et non la figure commune des flamandes de Jean Van Eyck, qu'il peignit, idéalisée par la sainteté, quand il créa ses admirables types de vierge ; et, presque toujours, dans une lointaine perspective, ses tableaux laissèrent entrevoir les villes allemandes et leur forêt de clochers romans et gothiques, le Rhin et ses eaux, ses rochers, ses vieux châteaux ; Cologne fut dès lors la patrie de son cœur.

Sans doute, il s'oublia longtemps sur ces bords enchantés, travaillant lorsque soufflait sur lui l'inspiration céleste, laissant s'écouler dans des études et des rêves solitaires une jeunesse presque ignorée, ce seul beau temps de la vie des grands artistes. Ne serait-ce pas pendant cette période de sa vie, qu'il aurait peint ces *Adorations de Mages*, ces *Vierges portant l'Enfant Jesus* que possèdent les musées de Berlin, de Munich, de Francfort et de Vienne ? Si l'on doit adopter l'opinion de l'érudit Passavant qui lui attribue le numéro 33 du musée d'Anvers, peut-être Memling, dans l'une de ces excursions poétiques qu'il devait aimer à faire sur les rives du fleuve, sera arrivé, en suivant le lit torrentueux de l'Oosbach, dans le couvent de Lichtental près de Baden-Baden, et il aura peint pour les religieuses, enfermées dans cette vallée alors solitaire et sauvage, l'*Annonciation* si belle de délicatesse et d'exécution, que tous les connaisseurs admirent dans la collection Van Etborn (1).

(1) Musée d'Anvers. Catalogue, 33. Ce petit tableau, ainsi que nous l'avons déjà dit, est attribué par d'autres à Roger van der Weyden.

Mais à quelle époque de sa vie, Memling parcourut-il ainsi les bords du Rhin? Aucun document historique ne répond à cette question. La Supérieure de l'hôpital Saint-Jean a raconté en 1843 à Passavant qu'une tradition, conservée dans le couvent, assure qu'en 1480, Memling fut envoyé sur les bords du Rhin, aux frais de l'hospice, afin d'étudier les villes de Bâle et de Cologne qu'il devait représenter dans la *Châsse de sainte Ursule* qui n'aurait été achevée que six ans plus tard. Mais comme les œuvres qui précèdent, et notamment le *Mariage mystique*, offrent déjà des traces de l'influence exercée sur Memling par l'école de Cologne, il est probable qu'il avait étudié sur les bords du Rhin avant 1480 ; d'ailleurs les années qui s'écoulent de cette dernière date à 1486 sont si pleines de travaux importants, qu'il est difficile d'y placer un voyage et un séjour assez long à Cologne et à Bâle.

Le seul ouvrage portant une date, que l'on attribue, à la première période de sa vie, est son portrait peint par lui-même en 1462 ; mais on doute qu'il soit réellement de lui. A cette époque appartiennent les portraits de Guillaume Morel échevin de Bruges et de son épouse Anna Semicelle, qui se trouvent à Louvain dans la galerie de la famille Van den Schrieck, et un autre portrait, conservé au château d'Hampton-Court, tableaux qui rappellent, par la longueur des formes et la froideur des tons, la manière de Van der Weyden (1). Nous trouvons les mêmes caractères dans le portrait de Bruges, connu sous le nom de la *Sibylle Sambetha*, que la légende de l'hôpital Saint-Jean fait peindre en 1477 ou 1478, mais qui diffère trop de l'*Adoration des Mages* et même du *Mariage mystique* pour

(1) *Crowe and Cavalcaselle.* Op. cit. p. 254 et 267.—Les portraits de Guillaume Morel et de son épouse sont encore dans la galerie de la famille Van den Schrieck : Louvain, rue de Paris, 86.

qu'il n'y ait qu'une année ou deux d'intervalle entre ces trois ouvrages.

La *Descente de croix*, conservée à l'hôpital Saint-Jean, qui rappelle la manière de Van der Weyden, doit dater encore de la première période de la vie de Memling; mais le *Mariage mystique*, comparé à la *Sibylle Sambetha*, dénote dans le faire de l'auteur un perfectionnement qui n'a pu s'opérer qu'en quelques années; et ce triptyque lui-même doit être séparé, par un laps de temps assez long, de l'*Adoration des Mages*, ouvrage daté de 1479 où l'artiste révèle enfin toutes les qualités qui le distinguent (1). Nous pouvons dire la même chose de la *Vierge* du château de Chiswick, qui semble avoir été peinte très peu de temps après le *Mariage mystique* : les donateurs qui adorent l'Enfant Jésus sont des membres de la famille Clifford; il fallait que Memling, même dans la première période de sa vie, fût un artiste déjà renommé, pour que l'un des seigneurs les plus riches de l'Angleterre lui commandât un tableau. L'on se dit la même chose en voyant le portrait d'un Croy, qui se trouve aujourd'hui dans le musée d'Anvers et provient d'un château du pays de Namur (2).

Nous avons donc prouvé, en nous servant des curieuses études de Crowe et Cavalcaselle, qu'il existe plusieurs ouvrages de la première partie de la vie de Memling; la seconde, dont quelques dates sont certaines, commence encore par des faits sur lesquels probablement l'histoire ne dira jamais son dernier mot. Il a déjà été dit que, dès 1450, l'épouse de Philippe-le-Bon l'avait chargé de peindre son portrait; le fils de cette duchesse de Bourgogne, Charles, qui était alors ap-

(1) Le cadre offre, il est vrai, une inscription qui reporte le *Mariage mystique* à 1479; mais comme nous l'avons déjà dit cette inscription est apocryphe.—*Messager des sciences de Gand.*, 1825, p. 176.

(2) Musée d'Anvers, n° 36.

pelé le Magnifique, nom qu'il a mérité autant que celui de Téméraire, s'entourait d'une pompe vraiment royale et réunissait à sa cour les maîtres les plus célébres de ses états et des pays voisins. Hans Memling fut-il attaché à sa personne comme peintre en titre ? Le suivit-il avec ce nombreux cortége d'artistes et de courtisans qui accompagnait partout le terrible duc ? Nul document, nul compte des archives de Lille, de Dijon ou de Bruxelles, ne fournit une indication qui le prouve. Mais une vieille tradition, qui s'est perpétuée dans l'hôpital Saint-Jean, nous montre Memling dans la suite de Charles-le-Téméraire ; il l'aurait accompagné à Granson et à Morat, et devant Nancy, le 5 janvier 1477, quand il ne restait au duc de Bourgogne que quelques milliers d'hommes découragés, il aurait combattu pour son protecteur qui devait trouver une mort si triste sur le bord d'un étang glacé. Dépouillé de tout ce qu'il possédait, souffrant, blessé peut-être, il se serait dirigé vers son pays natal, et là, un soir d'hiver, soit que nul parent, nul ami ne l'y attendît, soit que, plutôt, il eût déjà travaillé pour l'hôpital Saint-Jean, il serait allé frapper à la porte de cette maison, où une couche et des soins lui auraient été donnés. L'un de ces historiens touristes, toujours en quête d'anecdotes étranges et impossibles, Descamps, dans la *Vie des peintres flamands* qu'il écrivit en 1753, raconte que Memling s'enrôla par libertinage en qualité de simple soldat, et que, réduit à la dernière misère, usé par la fatigue et la débauche, il entra à l'hôpital Saint-Jean, qu'il y ouvrit enfin les yeux sur le dérèglement de sa conduite et qu'il y peignit, par reconnaissance, un tableau pour les religieux qui l'avaient soigné. Pour apprécier la valeur de ce récit, il suffirait de rappeler que Descamps le commence par *on dit*, et qu'il est le premier qui ait parlé du libertinage de Memling, dont jamais il n'avait été fait mention ;

mais nous tenons à prouver qu'il est complètement faux. Le peintre de Bruges est né vers 1425 ou, au plus tard, vers 1430; le supposer soldat en 1477, c'est prétendre qu'à l'âge de 45 ou 50 ans, il suivait encore les armées du duc de Bourgogne comme mercenaire, par amour pour le libertinage. En cette même année 1477, Descamps le montre arrivant à l'hôpital Saint-Jean, ignorant son génie, épuisé par la maladie, la misère et le dérèglement; et nous trouvons dans les comptes de la corporation des libraires de Bruges, qu'en cette même année il porta le titre de maître Hans et qu'il peignit un tableau à quatre volets : sa maladie eût cessé bien vite, sa réputation de peintre se serait faite plus rapidement encore. D'après Descamps, la reconnaissance le rendit artiste; si le voyageur de Paris avait compris ou lu l'inscription tracée sur les tableaux, il aurait su que ces ouvrages lui avaient été commandés. D'ailleurs, n'aurait-il pas dû trouver étrange qu'un soldat libertin et malade, pût peindre de prime-saut, un travail d'une finesse exquise, et exécuter deux chefs-d'œuvre l'année suivante ?

Le récit de Descamps est donc complètement faux. Et du reste, serait-il possible que la main qui a dessiné des miniatures si fines, des paysages si délicatement tracés, eût manié l'épée jusqu'à l'âge de 40 à 50 ans? Serait-il possible qu'il eût vécu, jusqu'à cet âge, de la vie licencieuse et dévergondée des mercenaires du duc de Bourgogne et du comte de Saint-Pol, le maître dont les œuvres montrent un génie si élevé, une âme si sensible et si mélancolique, une imagination si fraîche et si pure, qu'on l'a comparé au Beato de Fiesole. Non : la raison et le cœur protestent contre cette odieuse calomnie. Aussi nous aurions pu dire, avec plusieurs Belges, qu'heureusement il n'est plus nécessaire aujourd'hui de réfuter les erreurs et les contradictions que Descamps a accu-

mulées dans un récit de quelques lignes (1); mais nous avons cru qu'il était mieux de prouver la fausseté, l'impossibilité de l'une de ces anecdotes absurdes que les cicerones, que certains artistes romanciers, certains voyageurs touristes, se plaisent à inventer, à répéter, jaloux sans doute d'abaisser jusqu'à leur taille le génie et la vertu.

En 1477, dans cette année même où l'on veut nous le représenter réduit à la misère et malade dans un hôpital, Memling peignait à Bruges pour la corporation des *Librariers*, ainsi que l'attestent les comptes de cette confrérie, dont nous extrayons les passages suivants :

Année 1477. — Item donné au menuisier 8 escalins; à savoir : deux escalins pour les volets que j'ai prêtés à maître Hans, de la part de la corporation. — Item dépensé chez Guillaume Vreland douze gros, lorsque maître Hans fit l'entreprise de peindre ces deux volets. — Item encore payé au menuisier pour deux autres volets, 4 escalins. — Avancé à maître Hans sur les deux volets qu'il a à peindre pour nous, une livre de gros. — Année 1478. Item donné à maître Hans en tout et une fois, 3 livres 2 escalins.

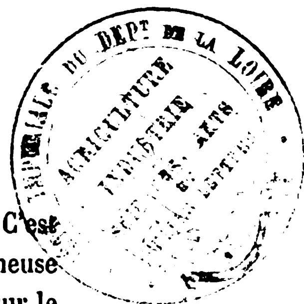
Si de ces passages nous concluons avec M. le chanoine Carton, l'érudit qui a trouvé ces curieuses indications, que Memling n'était pas exténué par la débauche et la souffrance, nous pouvons en déduire avec lui et Crowe et Cavalcaselle, que le peintre était tellement pauvre qu'il n'avait pas assez de crédit pour obtenir, sans payer comptant, livraison de deux volets, qu'il n'avait pas de quoi se procurer des couleurs et qu'il manquait du pain de chaque jour. Nous voyons souvent ceux qui commandaient un tableau ou des peintures fournir d'avance à l'artiste une certaine somme destinée à acheter les volets et les couleurs : à Gand, en 1425, Jean de

(1) *Messager de Gand*, 1825. L. De Bats. — *Biographie des hommes illustres de la Flandre occidentale*, t. I. Octave Delepierre. — *Bulletin des arts*, t. IV, p. 122 et suiv. — *Notice sur les tableaux de Bruges*.

Scoenere, qui doit décorer de peintures murales la chapelle Notre-Dame, reçoit *deux livres en avance pour commencer les travaux et acheter les ingredients nécessaires*, et en 1435, la même somme est accordée pour les mêmes raisons à un autre Scoenere (1); quelques années auparavant, Jean Van Eyck avait obtenu une avance de plusieurs livres pour exécuter un voyage que lui demandait le duc de Bourgogne; en 1448, Nabur Martins empruntait 3 livres de gros (36 livres parisis) à Jean de Hase, au moment de commencer un travail; de même nous voyons Van der Weyden, avant de livrer le tableau qu'il fit pour l'abbé de Saint-Aubert, recevoir sur la somme de 80 riders d'or, un à-compte assez élevé, pour que l'on ne donne à sa femme, qui apporte le triptyque, que 4 livres 20 deniers.

Du reste, les religieux et les religieuses de l'hôpital Saint-Jean ont trop employé les pinceaux de Memling pour laisser souffrir de la pauvreté et de la misère celui qui leur donna tant de chefs-d'œuvres; Antoine Seghers et Jacques de Keuninck, l'un maître-directeur et l'autre boursier de l'hospice, Agnès Cazembrood et Claire Van Hultem, l'une supérieure et l'autre simple sœur hospitalière semblent avoir commandé plus spécialement le *Mariage mystique*, dont les volets montrent leurs portraits : le frère Jean Floreins est représenté deux fois sur le tableau même, ici contemplant pieusement la Vierge et l'Enfant Jésus, et là exerçant son emploi de jaugeur public : le monogramme tracé sur le cadre est formé, d'après les Brugeois, de l'instrument de jaugeage (barre croisée) et des initiales I et F de Jean Floreins; d'autres y voient la marque du peintre; on retrouve le même signe sur

(1) *Messager des sciences historiques de la Belgique*, 1859, p. 132 163 et 245. — M. Edouard De Branche y cite, en français et en flamand, les chastes d'où nous extrayons ces détails.



un *Memling* qui appartient à M. le comte Duchâtel (1). C'est le même Jean Floreins qui fit peindre, en 1479, la fameuse *Adoration des Mages* : son portrait se voit encore sur le tableau, et le cadre offre son monogramme formé des initiales I et F entrelacées (2). S'il faut en croire les traditions conservées à l'hôpital, le supérieur des religieux, Adrien Rheins, pour qui avait déjà été composé le triptyque de la *Descente de la Croix*, aurait demandé à l'illustre artiste des peintures en l'honneur de sainte Ursule, et lui aurait fourni des fonds pour faire deux voyages sur les bords du Rhin de 1480 à 1486. Au sein du calme, du bonheur et de la fortune qu'il avait retrouvés dans le pays natal, s'inspirant de ses souvenirs et des sites pittoresques que l'on rencontre de Cologne à Bâle, s'inspirant plus encore des traditions de maître Wilhelm, de la poésie des légendes et de la grandeur du catholicisme, Memling consacra quelques années à son chef-d'œuvre, à cette *Châsse de sainte Ursule*, où l'on trouve à la fois et la perfection d'une miniature et la noblesse d'un tableau d'histoire. Les comptes de l'hôpital Saint-Jean ne mentionnent d'autres dépenses que celles qui ont été faites pour payer le sculpteur : peut-être le peintre chrétien ne demanda-t-il aucun salaire aux religieux et aux religieuses ; mais qui pourrait douter qu'ils ne l'aient généreusement récompensé?

Tout porte à croire qu'à partir de son retour à Bruges Memling a joui d'une grande réputation : en 1483, Passcier

(1) *Notice sur les tableaux de l'hôpital Saint-Jean*, p. 23 et 35. — L'emploi de jaugeur public était toujours confié à un religieux de l'hôpital; on voit encore dans les archives de la maison une ancienne jauge qui rappelle la barre croisée. Scourion. *Messager de Gand*, 1826, p. 307.— L'inscription tracée sur le cadre du *Mariage mystique* nous semble apocryphe ; mais nous croyons que l'on n'aurait pas songé à y mettre la marque dont nous venons de parler, si elle ne s'était pas trouvée sur l'ancien cadre ou sur un tableau quelconque de Memling.

(2) Catalogue du musée de l'hôpital Saint-Jean, p. 35.

Van der Meersch étudiait dans son atelier et bien d'autres sans doute suivaient son exemple. Plusieurs tableaux lui furent commandés: c'est en 1472 le portrait d'une jeune dame, et en 1480, une copie de l'*Adoration des Mages*, pour Pierre Bultynck, chef de la corporation des corroyeurs. Noblement jaloux de Saint-Jean, l'hôpital Saint-Julien demande en 1484 un tableau à Memling: et celui-ci, s'inspirant encore de ses souvenirs du Rhin et de l'Allemagne, de la poésie légendaire et des sujets traités par les miniaturistes, représente sur un vaste triptyque saint Christophe portant l'Enfant Jésus à travers un fleuve. Ce fut peut-être pour le même hospice que, trois ans plus tard, il exécuta un petit diptyque où se trouve la plus suave de toutes ses têtes de Vierges; vis-à-vis l'on voit le donateur, peinture magnifique qui prouve que Memling était un excellent portraitiste. L'on peut en dire autant d'un panneau, montrant un homme en prière, qui est conservé à Florence dans la galerie *Degli Uffizi* et qui est aussi de 1487. Fécond malgré le fini de ses œuvres, le peintre de l'hôpital Saint-Jean a exécuté, dans cette seconde période de sa vie, un grand nombre de tableaux qui se trouvent aujourd'hui dans les principales galeries de l'Europe: citons la *Vierge* peinte pour les Portinari, qui est aussi à Florence; les *Sept Mystères douloureux* et les *Sept Mystères joyeux*, tableaux que l'on voit, le premier à Turin, le second à Munich; à Paris, deux panneaux représentant saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine, acquis dernièrement par le Louvre, une *Vierge* remarquable qui décore la galerie de M. le comte Duchâtel, et plusieurs autres productions conservées à Francfort, à La Haye et à Londres qui, à en juger par leur fini et leur coloris, appartiennent à la dernière partie de la vie de l'artiste (1).

(1) Pour tous les tableaux dont nous venons de parler, Catalogue des musées, *Crowe et Cavalcaselle*, Michiels, Passavant, *Messager des sciences historiques de la Belgique*, 1841 et 1842.

L'on a souvent dit que Memling, vers la fin du XV[e] siècle, s'était rendu en Espagne pour peindre dans la chartreuse de Miraflorès; et que l'artiste, désigné sous le nom de Juan Flamenco ou Juan de Flandes, qui y travailla de 1496 à 1499, n'était autre que lui. Mais si les volets conservés à Berlin, sont bien ceux de Miraflorès, c'est Vander Weyden qui les exécuta et non l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule;* d'ailleurs, de nouveaux documents ont fait connaître que Jean-le-Flamand peignait encore en 1509 (1), et Memling était mort dix ans auparavant. Sa main, fatiguée par les travaux et par l'âge, se reposa-t-elle enfin quelque temps ? Celui qui s'était montré dans la Flandre le peintre chrétien par excellence, alla-t-il, comme Hugo Van der Goes, demander à la solitude du cloître un asile où il pût finir son existence dans la prière et le recueillement? L'histoire et la légende ne répondent point à ces questions. Une seule chose est certaine ; c'est qu'il avait cessé de vivre en 1499. Un arrangement passé, dans le cours de cette année 1499, entre la corporation des *Librariers* de Bruges et l'abbé de l'Eeckhoute contient cet article :

.. Puis, leur tableau à quatre volets où se trouvent Guillaume Vreland et sa femme de pieuse mémoire, peints par la main de *feu maître Hans* (*Ghemaect by der hand van wylen meester Hans*).

Ce document, découvert par M. le chanoine Carton dans les archives de la Flandre occidentale, établit d'une manière décisive que Hans Memling n'a pas vu le XVI[e] siècle (2). On

(1) Ponz. *Viage de Espana*, vol. XII, p. 50.—Passavant, *Kunstblatt*, 1844,

(2) Le texte de cet article est cité en entier par M. le chanoine Carton dans l'opuscule qui a pour titre : *Les trois frères Van Eyck. — Quelques notes sur Hemling — Annales de la Société d'Emulation de Bruges* 1847, p. 331. — Id. Le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, t. I. intr. p. CIII. — *Crowe et Cavalcaselle*. Op. cit. p. 243 et 244. — M. Carton cite quatre comptes où Memling est appe é Hans. C'est encore tout simplement Hans qu'il est nommé par Guichardin, par les comptes

ne connaît rien d'autre sur sa mort, sur ses funérailles; le nuage, qui était devenu un peu moins sombre dans la seconde moitié de sa vie, s'est épaissi de nouveau sur sa tombe qu'il a dérobée à la vénération de l'artiste et du chrétien.

Donner avec la parole et la plume une idée de l'œuvre de Memling est chose impossible : aussi à ceux pour qui nos descriptions ne rappelleront point le souvenir de tableaux qu'ils ont vus, nous dirons qu'ils ne peuvent connaître le peintre de Bruges en lisant les lignes froides et sans couleur que nous lui consacrons ; nous essaierons pourtant de faire ressortir le mérite des plus belles de ses productions. Transportons nous dans cette petite salle de l'hôpital saint Jean dont nous avons parlé plus haut ; nous y trouverons Memling tout entier, ses essais et ses chefs-d'œuvre. Le numéro 5, connu, d'après une inscription placée sur le côté droit, sous le nom de *la sibylle Sambetha*, représente le portrait d'une femme dont la tête, pâle et languissante, manque d'expression et de profondeur; son chapeau conique, d'où descend un voile d'une légèreté et d'une transparence remarquables, et ses vêtements noirs, qui contrastent avec son écharpe blanche, rappellent les costumes du XV[e] siècle (1). Il y a dans la touche de la délicatesse et du fini : mais la vigueur manque ; le coloris, pâle et léger, n'est point relevé par les ombres. C'est l'ouvrage d'un jeune homme qui s'essaie encore ; son idée, sa main, son pinceau n'ont point assez de force ; pourtant il conçoit le beau , et il saura le représenter.

de Marguerite d'Autriche et par plusieurs Italiens. — Voir plus haut les ouvrages cités.

(1) Musée de l'hòpital Saint-Jean, n.° 5.—La haut. de ce tableau, peint sur bois , est de 38 cent. et sa largeur est de 27. — On lit à droite: *Sambetha, quæ et persica, annò ant. Christum nat.* 2010. Et au bas : *Eccè bestia conculcaberis, gignetur Dominus in orbem terrarum, et gremium virginis erit salus gentium; invisibile verbum palpabitur.*

Le *Mariage mystique de sainte Catherine* le prouve. Memling, sur ce vaste triptyque, a montré la Vierge et l'Enfant-Jésus vénérés par sainte Catherine et sainte Barbe qui sont les symboles celle-ci de la vie active, celle-là de la vie contemplative, et aussi par les deux saint Jean qui sont les patrons de l'hôpital. Au milieu du panneau central, sur un trône splendide est assise Marie, tête belle de recueillement et de sainteté ; elle porte sur ses genoux son divin Fils dont le visage est l'un des plus beaux qu'ait produits le suave pinceau de l'auteur. Devant ce groupe, à droite, est agenouillée sainte Catherine d'Alexandrie, dont la tête, quoique un peu longue et maigre, est vraiment angélique ; portant la roue qui rappelle son martyre, parée des vêtements les plus riches, elle reçoit du Sauveur l'anneau nuptial qui, d'aprés la légende, lui fut passé au doigt par l'Enfant-Jésus dans une extase ; et elle devient ainsi le symbole non-seulement de la vie contemplative des religieuses de l'hôpital, mais encore de leur union mystique avec le céleste Époux. A gauche sainte Barbe, portant la tour où elle fit percer trois fenêtres en l'honneur de la Trinité, assiste à ces pieuses fiançailles, et rappelle, en même temps, pour les sœurs hospitalières la vie active dont elle fut toujours regardée comme le modèle. Un peu en arrière, se tiennent les patrons de l'hospice, à droite saint Jean-Baptiste dont la tête est d'une vérité frappante, en un mot toute flamande, et à gauche saint Jean l'évangéliste, figure jeune, douce et pensive. Deux anges, revêtus d'ornements sacerdotaux, sont auprès de Marie, l'un soutenant un livre dont elle tourne les feuillets, et l'autre touchant les orgues sans doute pour célébrer le chaste mariage qui s'accomplit sous les yeux de la Mère de Dieu, à qui deux autres esprits célestes posent sur la tête une riche couronne. La

Vierge est assise, comme les madones de Pérugin, sur un trône au-dessus duquel quatre colonnes forment dais ; ses pieds reposent sur un riche tapis de Flandre, aux dessins orientaux, qui est d'un relief et d'un moelleux étonnants. Voilà le sujet principal représenté sur le grand panneau : la conception, le groupe, les têtes offrent à la fois suavité, noblesse et vérité. Des deux côtés du dais s'ouvrent quelques arcades ogivales, à travers lesquelles l'œil découvre une vaste plaine, des collines, une ville avec un amphithéâtre où l'on a voulu voir le colysée, une tour avec des constructions, une grue avec des marchandises , auprès de laquelle est le frère Jean Floreins exerçant son emploi de jaugeur public ; les rayons d'un soleil brillant éclairent l'arrière-fond du paysage que le peintre a continué sur les deux volets. Dans les trois compartiments ce paysage est rempli par des épisodes qui se rattachent aux deux saint Jean : à droite du trône, sur le panneau du milieu , six petites scènes détachées représentent le Précurseur ici priant devant le Seigneur, là prêchant dans le désert et ailleurs baptisant le Christ , Hérode à un festin regardant danser la jeune Salomé, les soldats conduisant le dernier des prophètes au supplice, et enfin son cadavre décapité étendu sur un bûcher ; le sujet principal du volet de droite, dont les personnages sont presque demi-nature, montre le corps ensanglanté de saint Jean-Baptiste gisant sur le sol, tandis que le bourreau, figure très-bien caractérisée, présente à la jeune et belle Salomé, qui détourne les yeux, la tête calme et sainte du martyr. A gauche du dais , sur le panneau central , trois groupes offrent saint Jean l'évangéliste exerçant les fonctions du saint ministère, jeté dans la chaudière pleine d'huile bouillante, et porté sur les mers par une barque qui vogue vers l'île de Pathmos ; sur le volet de gauche, cette île avec ses rochers sauvages, et une mer im-

mense aux flots limpides où s'étend l'ombre des falaises, où, en d'autres endroits, se reflètent les jeux de lumière les plus saisissants qui puissent illuminer l'espace. Dans le ciel et sur les rocs sont jetées des visions apocalyptiques ; l'Ancien des jours, assis sur un trône au centre d'un cercle étincelant des clartés les plus vives, et environné d'anges qui sont eux-mêmes entourés d'un arc-en-ciel, l'Agneau mystique, le chandelier aux sept branches, les quatre animaux à six ailes, les douze vieillards, et l'ange qui porte l'encensoir ; sur les rochers les mortels fuient épouvantés en voyant le guerrier couronné sur le cheval blanc, l'ange de la justice sur le cheval noir, sur le cheval roux l'ange exterminateur et sur le cheval fauve la Mort. Le sujet principal est saint Jean l'évangéliste, dont les proportions répondent à celles du précurseur sur le volet de droite ; il est assis sur le roc, à l'avant-plan, tenant à la main le roseau avec lequel il va écrire les visions qui lui apparaissent ; ses yeux sont levés vers le ciel, sa figure noble et sainte est animée par l'inspiration divine. Les volets extérieurs montrent deux religieux et deux religieuses de l'hôpital, avec leurs patrons et leurs patronnes : la restauration a nui à ces portraits qui semblent avoir été très-beaux comme exécution. L'idée générale de ce tableau est élevée et chrétienne ; sainte Catherine et sainte Barbe, représentant la vie contemplative et la vie active des sœurs hospitalières, se consacrent, s'unissent à Jésus et à Marie, sous les regards des deux saint Jean qui sont les protecteurs des religeux et du monastère. Si l'on peut reprocher à ce groupe principal, un parallélisme et une symétrie trop marqués ainsi que des formes trop longues et trop raides, il faut y reconnaître une noblesse et une suavité admirables, des têtes très-gracieuses et très-expressives : quant aux groupes jetés dans le paysage et sur les volets, pris séparément ils sont

remarquables par le mouvement dramatique, par la précision et le soin avec lesquels ils ont été traités, mais ce sont des épisodes qui ne se rattachent qu'indirectement au sujet, qui fatiguent l'œil et contribuent à détruire l'effet général. Le coloris, gâté à certains endroits par ceux qui ont retouché le tableau, est très-doux et très-harmonieux, sans cependant manquer de force et de chaleur ; parfois l'œil peut suivre les contours des traits marqués à l'encre de Chine. C'est une page admirable, que les artistes chrétiens doivent étudier ; mais ce n'est pas le chef-d'œuvre de l'auteur (1).

Le numéro 3 est un triptyque plus petit, mais plus parfait comme exécution (2). Le panneau central représente l'*Adoration des Mages*, le volet de droite l'*Adoration des Anges* et le volet de gauche la *Présentation*. Cette œuvre rappelle un tableau de Van der Weyden conservé dans la pinacothèque de Munich ; mais au lieu de l'*Adoration des Anges*, on trouve, sur le triptyque du peintre de Bruxelles, l'*Annonciation*, et, d'un autre côté, son groupe est plus symétrique et moins naturel, son coloris et son exécution sont de beaucoup inférieurs. Dans le triptyque de Memling, la noblesse et la piété empreintes sur la figure des mages, la suavité des traits de la Vierge et des anges font des deux premiers panneaux des ouvrages tout-à-fait remarquables ; mais le volet de gauche est bien supérieur encore ; rien n'est mieux

(1) Musée de l'hôpital Saint-Jean, n° 1. Triptyque peint sur bois. Hauteur et largeur du panneau central 1m 74 ; volets, haut. 1m 74, largeur 80 c.—L'inscription qui, comme nous l'avons dit, a été retouchée est : *Opus Johannis Memling. Anno M cccc LXXIX*. Suit le monogramme.

(2) Musée de l'hôpital Saint-Jean, n° 3. Triptyque peint sur bois. Haut. du panneau central, 47 cent., et larg. 58 ; haut. des volets, 0,47, larg. 0,25. Il y a une inscription en latin : *Opus Joannis Memling*; et une autre en flamand : *Dit. Werck. dede. maken. broerder. Jan. Floreins alias Van der Ryst broeder. prof. Van. de hospitale van. sint. Jan. in. Brugghe Anno M cccc LXXIX*

modelé, plus vrai, plus fini que les cinq personnages du groupe de la *Présentation:* la gracieuse figure de Marie et les traits ridés de sainte Anne, la vénérable tête du grand prêtre Siméon et le visage simple et pieux de saint Joseph font de ce volet l'une des œuvres les plus parfaites, comme exécution, qu'ait produites l'art chrétien : aussi excite-t-il une admiration dont ne saurait se défendre le cœur le plus froid (1). Nous ne ferons qu'indiquer dans le diptyque classsé sous le numéro 4, la Vierge, figure au type allongé, douce et sainte, encadrée dans de longs cheveux blonds, et la belle tête du donateur, Martin de Nieuwenhove, avec sa chevelure noire, ses traits mâles et son regard profond, dont l'œil ne peut se détacher, où l'on sent frémir la chair et circuler la vie. C'est sur le chef-d'œuvre de Memling, sur la *Châsse de sainte Ursule,* que nous allons fixer notre attention.

Vers le commencement du IIIe siècle après Jésus-Christ, rapporte la légende de Sigèbert, la fille d'un roi de la Grande-Bretagne, Ursule, fut demandée en mariage par Conan, roi aussi, mais encore païen. Obéissant à la voix du ciel et à celle de son père, qui lui ordonnaient de quitter sa patrie, Ursule partit avec un grand nombre de jeunes vierges qui ne voulurent point se séparer d'elle. Des vaisseaux les trans-

(1) Viardot exprime cette admiration d'une manière au moins originale. «De tous les ouvrages d'Hemling, écrit-il dans *Les Musées de Belgique* (p. 158), ce triptyque est celui qui a le plus de charmes pour moi... C'est devant cette *Adoration des Mages* que j'ai le plus adoré l'étonnante perfection du peintre de l'hôpital Saint-Jean. Je ne suis pas le seul, sans doute. Un de mes amis, me parlant de l'impression que ce tableau lui avait fait éprouver, me racontait qu'il avait eu, en l'admirant, une de ces terribles tentations de vol, de larcin que donnent quelquefois la vue des belles choses. Je ne sais quel serpent lui disait à l'oreille « Tu es seul avec ce pauvre infirmier ; assomme le d'un coup de poing ; de l'autre main, décroche la boite, cours au chemin de fer, pars ; et te voilà possesseur d'un des plus merveilleux chefs-d'œuvre qu'ait enfantés la peinture. »

portèrent à l'embouchure du Rhin, et de là jusqu'à Cologne. Sur un ordre du ciel, la princesse, toujours suivie de ses compagnes, remonta le fleuve jusqu'à Bâle, où, quittant ses navires, elle s'engagea dans les Alpes; après de longues souffrances, les saintes pèlerines arrivèrent enfin à Rome. Des persécutions les ayant forcées de quitter la ville des apôtres, elles partirent sous la conduite du pape, retrouvèrent leurs vaisseaux à Bâle et s'embarquèrent sur le Rhin pour retourner à Cologne. Mais les païens dominaient dans la cité; ils égorgèrent les vierges sur les bords du fleuve dont les eaux furent rougies de sang. L'Italie, l'Allemagne et la Flandre vénéraient sainte Ursule cette noble patronne de l'innocence; son image avait souvent brillé sur les vitraux du XIII[e] et du XIV[e] siècle; une religieuse de Bologne, sainte Catherine de Vigri, avait peint, vers 1440, une sainte Ursule abritant ses nombreuses compagnes sous son manteau doublé d'hermine; à l'époque où vivait Memling, Carpaccio développait toute la légende dans une série de huit grands tableaux qui sont des chefs-d'œuvre; les peintres de l'école rhénane avaient surtout affectionné ce sujet, qui était représenté sur des panneaux que conserve encore l'église Sainte-Ursule, et auquel maître Wilhelm et maître Stéphan avaient consacré leurs pinceaux (1). Poëte comme tous les vrais artistes, chrétien comme les peintres des âges primitifs, Memling voulut aussi élever un monument à cette sainte dont la légende avait charmé son cœur, dont les images s'étaient si souvent présentées à ses yeux, dont la vieille église avait sans doute souvent entendu ses prières et abrité sa tristesse et ses rêveries. Et puis, ces scènes pieu-

(1) Mrs. Jamesson. *Legendary art.* vol. 1, p. 297 à 308.—Rio. *De la poésie chrétienne*, p. 498 et suiv.

ses ne se passaient-elles point sur les bords du fleuve puissant, au sein de cette antique cité où il avait connu la poésie, l'art et probablement l'infortune? Et même, si nous en croyons la légende de l'hôpital Saint-Jean, le peintre de Bruges serait retourné sur les rives du Rhin, et il aurait peint son merveilleux ouvrage, en partie du moins, près de l'autel de la sainte, dans cette ville de Cologne dont il a reproduit avec tant de précision l'aspect et les monuments.

La *Châsse de sainte Ursule* est un reliquaire en bois doré qui contient un bras de la sainte : véritable chef-d'œuvre de sculpture, elle représente une église gothique avec ses colonnettes, ses clochetons et son toit aigu; trois arcades ogivales qui s'ouvrent sur chacune des façades latérales, renferment des peintures représentant la légende de la vierge de Cologne; et les deux arcades, aussi en ogive, qui forment les extrémités de ce bel édifice, ainsi que les six médaillons de la toiture, nous montrent la sainte jouissant déjà de la gloire céleste (1). Laissant de côté ce qui est particulier à la Grande-Bretagne, Memling a peint sur le premier panneau l'arrivée de la princesse Ursule à Cologne. Les navires sont sur le fleuve; au-dessus d'une porte crénelée qui se dresse sur la rive, s'élèvent le *Dom* offrant déjà la grue sur sa tour inachevée, les églises de Saint-Séverin et de Saint-Géréon et le *Beyen-Thurn;* tandis que des marins emportent péniblement les valises, les compagnes d'Ursule s'avancent déjà sur les bords du Rhin, et elle-même, revêtue du manteau d'hermine qui la distingue toujours, s'apprête à quitter son vaisseau : fraicheur, vérité et mouvement, voilà les caractères de ce compartiment, qui laisse voir au second plan, par les fenêtres ouvertes d'un pa-

(1) Cette châsse se trouve au milieu du musée de l'hôpital de Saint-Jean. Sa hauteur est de 86 centimètres, sa longueur de 91 et sa largeur de 33.

lais, la sainte assise sur sa couche, les mains jointes, en extase, et contemplant une vision qui lui ordonne de partir pour Rome. Le fond du second panneau est formé par le profil des toits et des flèches de Bâle, et par les Alpes dont les cîmes blanchies bordent l'horizon lointain. Sur l'eau, où s'agite leur silhouette, deux vaisseaux sont arrêtés : la princesse préside au débarquement ; plusieurs vierges sont dans de légères nacelles, d'autres ont atteint la rive, et l'on en voit même, au second plan, gravir déjà les montagnes dont les flancs portent des arbres au feuillage peu épais. C'est la vérité et le mouvement de la première scène, mais sans monotonie, sans répétition. L'arrivée à Rome forme le sujet du troisième panneau : sous le péristyle d'un temple, qui est un modèle de construction, le Souverain-Pontife, figure pleine de dignité et d'onction, bénit la sainte pélerine qui incline devant lui sa tête dont les cheveux, s'échappant du filet qui les retient, retombent en ondes dorées; plusieurs de ses compagnes s'agenouillent aussi devant le successeur de Pierre; sous les arcades de l'église, un néophyte reçoit le baptême, un prêtre confesse, Ursule s'approche de la sainte table; dans le fond, un paysage où voyagent quelques vierges qui, sans doute, ne sont pas encore arrivées au tombeau des apôtres. Ce tableau est peut-être le meilleur de la châsse; il se distingue par l'énergie autant que par l'harmonie et la douceur; quant aux têtes, elles sont d'une étonnante vérité. Dans le quatrième panneau, des compagnes de la princesse descendent les Alpes à l'arrière-plan, tandis qu'au premier, sur le fleuve agité, vogue un vaisseau qui porte assis sur le pont, d'un côté, au milieu des personnages de sa cour, le pape Cyriaque qui donne sa bénédiction, et de l'autre Ursule, entre Célendrina et Florentina entourées de plusieurs autres vierges. Le cinquième panneau montre les

saintes pélerines encore pressées sur les vaisseaux qui les ont ramenées à Cologne, tombant sous les flèches ou sous les épées des païens; l'une tend les bras vers les cruels persécuteurs, l'autre reçoit le coup fatal avec une énergie héroïque; celle-ci se cache la tête dans les mains, celle-là chante, en mourant, les louanges du Dieu à qui elle offre sa vie : Ethérée tombe, privée de vie, dans les bras d'Ursule son amie : c'est un drame saisissant, parfois terrible. Le sixième panneau a été réservé pour la mort de celle qui a guidé toutes ces vierges à la vertu, au supplice, au ciel : la princesse se tient debout non loin de la tente du cruel Maximien, le chef des persécuteurs ; celui-ci, entouré de plusieurs romains en costume de chevaliers, ajuste le trait qui va percer le cœur de la sainte martyre. Ursule, non pas bravant la mort avec audace, mais calme et noble, détourne un peu la tête et lève un regard pieux vers le ciel, tandis que l'une de ses mains soutient les vêtements qui la voileront jusque dans la mort aux regards des barbares,

Dernier trait de pudeur à son dernier moment.

Derrière elle se tiennent des chevaliers et l'une de ses femmes, et, en avant, une petite levrette la regarde tristement. Le meurtre lui-même se présente ici noble et gracieux : l'artiste n'a point voulu montrer sa sainte héroïne couverte de sang et défigurée par les contractions de l'agonie.

Après la vie, le ciel; après le combat, la palme et la couronne : c'est ce que Memling a retracé dans les autres peintures de la châsse; les deux médaillons qui s'ouvrent dans le milieu de la toiture nous montrent la sainte martyre, ici assise sur un trône d'or et couronnée par Dieu le Père et Dieu le Fils au-dessus desquels plane l'Esprit-Saint, et là debout, portant, comme dans le tableau de maître Stéphan, la flèche symbolique et entourée de ses compagnes, du pape et des

cardinaux qui jouissent avec elle des joies éternelles. Dans les quatres petits médaillons, entre lesquels se trouvent les deux plus grands, des anges jouent de divers instruments et chantent la gloire de sainte Ursule et des vierges qui ont mérité la couronne. La première des arcades ogivales des extrémités est ornée d'un panneau où l'on voit la sainte debout au milieu d'une chapelle gothique : sa figure, bien qu'elle soit moins commune que celle des vierges de Van Eyck, rappelle un peu trop le type flamand; sa main droite presse la flèche instrument de son supplice, et de sa gauche elle lève gracieusement son manteau sous les plis duquel s'abritent dix vierges ses compagnes : c'est la sainte déjà vénérée, c'est la patronne de l'innocence. La seconde des grandes arcades ogivales est remplie par une peinture représentant, aussi au milieu d'un édifice gothique, la reine des cieux qui se tient debout, entre deux jeunes sœurs de l'hôpital Saint-Jean qui prient avec recueillement. A la fois gracieuse, noble et sainte, sa tête est beaucoup plus chrétienne que celle de sainte Ursule sur le panneau opposé ; ses cheveux retombent gracieusement, sa pose est simple et digne, son splendide manteau de pourpre est très-bien drapé; elle porte dans ses bras l'Enfant Jésus qui d'une main tient la pomme, symbole de la chute d'Eve et source du péché, et de l'autre une pensée, fleur qui est l'emblême de l'esprit et de la chasteté. La Vierge qui soutint dans leurs luttes la sainte et ses compagnes, ainsi que les sœurs hospitalières qui demandèrent ce chef-d'œuvre à l'artiste, devaient apparaître dans ces peintures pour compléter l'épopée écrite sur la châsse de l'hôpital Saint-Jean.

La légende de sainte Ursule, l'un des plus poétiques de ces suaves récits dont le moyen-âge a bercé l'enfance des nations modernes, méritait d'avoir pour interprète un

peintre aussi élevé aussi pieux que Memling : nous regrettons qu'il n'ait pas traité la première partie de cette légende où il aurait montré Ursule faisant vœu de chasteté, refusant la main du prince Conan, et traversant les mers avec ses compagnes. Quoique incomplète comme sujet, la *Châsse de l'hôpital Saint-Jean* est l'un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien. Chacun de ses panneaux est une miniature où tout est délicieux, fini, *léché*, mais c'est plus : les six chants de ce poème, où se meuvent plus de deux cents personnages dont les plus grands n'ont guère au-delà de 11 centimètres et dont beaucoup devraient être examinés à la loupe, offrent des tableaux pleins de grandeur et de naïveté, pleins d'expression, de vie et de foi : c'est un ensemble admirable. L'on n'est pas moins frappé par la facilité et la netteté de l'exécution, par la fraîcheur et la force du coloris, par un doux éclat argentin qui brille sur tout l'ouvrage. « Pour comprendre ce travail surprenant dit Viardot, qu'on se figure des tableaux d'histoire qu'aurait conçus fra Angelico dans son plus haut style, qu'aurait exécutés Gérard Dow dans sa plus fine manière. Et c'est encore trop peu dire : car, en réunissant à lui seul dans ses ouvrages, sans effort et sans contraste, la touche de Gérard Dow à la pensée de fra Angelico, Hemling les a faits plus naïfs, plus forts et plus complets (1). » Cette admiration, que partagent encore tous ceux qui contemplent la *Châsse de sainte Ursule*, a existé de tout temps : une foule nombreuse, où l'on remarquait surtout des artistes, se rendait à l'hôpital Saint-Jean les jours où l'on montrait ce chef-d'œuvre au public. Les religieuses surtout l'ont toujours entouré de la plus grande vénération. « En 1794, rapporte Alfred Michels, les commissaires français se présentèrent à Saint-Jean pour

(1) Viardot. Les musées d'Angleterre, de Belgique etc., p. 186.

lui enlever son plus bel ornement. « La châsse ! La châsse ! » demandaient-ils à grands cris. Les religieuses ne comprirent point : car ce chef-d'œuvre est nommé dans le pays *la Ryve*. Elles dirent qu'elles ne possédaient point l'objet réclamé : leur accent, leur visage exprimaient l'étonnement et l'ignorance. Convaincus par cet air de bonne foi, les délégués de la république s'éloignèrent. Plus tard, vers 1816, la supérieure du couvent rejeta des offres brillantes : « Nous som- » mes pauvres, dit-elle, mais les plus grandes richesses du » monde ne nous tenteront point. » Noble exemple que devrait suivre tout homme qui aime sa patrie ! (1)

Bien d'autres chefs-d'œuvre de Memling, conservés en Angleterre, à Munich, à Turin devraient être décrits ; nous ne décrirons plus que trois de ses peintures conservées à Paris. Les deux premières sont probablement les deux volets intérieurs d'un triptyque (2). L'un est consacré à saint Jean-Baptiste : le précurseur est debout au milieu d'un paysage ; sa figure est plutôt énergique et sévère que belle et noble ; il porte une tunique en poils de chameau, serrée à la ceinture ; dans le lointain des épisodes de sa vie : ici il parle aux Juifs ; là il baptise le Christ dans le Jourdain ; près d'un château crénelé, on lui tranche la tête qui est ensuite portée à Salomé. Ce qui frappe surtout, c'est le paysage : le sol, à l'endroit où le saint pose les pieds, est émaillé de ces fleurs du pays qui croissent si nombreuses dans les tableaux des Van Eyck et de Memling ; derrière nne rivière qui coule

(1) Alfred Michiels. *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, t. II, p. 347.

(2) Le volet consacré à saint Jean-Baptiste, qui provient de la galerie de Lucien Bonaparte, et celui qui représente la Madeleine, ont appartenu au roi de Hollande. Ils ont été acquis par le Louvre en 1851, pour la somme de 11,728 fr. — Hauteur 45 cent. larg. 12.

limpide, bleuâtre et sinueuse au pied d'une roche élevée dont les flancs sont revêtus de buissons d'un vert sombre et dont la cime est couronnée par le château crénelé ; de l'autre côté, au-delà de la rivière, des massifs d'arbres étagés, avec quelques éclaircies, et, dans le fond, des montagnes. Le second de ces volets, dont le paysage n'est pas moins pittoresque, est consacré à la Madeleine ; plusieurs scènes empruntées à sa vie sont jetées çà et là , la Résurrection de Lazare, Jésus chez Simon et le *noli me tangere* ; au premier plan, la sainte : debout au milieu du tableau, et vêtue d'une robe en velours écarlate à dessins d'or et d'un manteau violet sombre, elle porte d'une main le vase de parfums symbolique, et de l'autre elle tient son manteau ; ses cheveux sont d'une finesse admirable ; sa tête est douce et pieuse. Ce n'est pas Jean Van Eyck toujours enclin au réalisme, c'est Memling qui l'a conçue et tracée ; c'est Memling l'idéaliste et le chrétien, c'est le Memling qui a peint la *Châsse de sainte Ursule*. Ces deux panneaux peuvent être mis au rang de ses plus beaux ouvrages.

Paris offre encore un autre chef-d'œuvre du même artiste moins connu, mais plus remarquable et plus important : c'est une peinture provenant de la chartreuse de Miraflorès près Burgos, sauvée des flammes, comme plusieurs autres, par le général d'Armagnac , et possédée aujourd'hui par M. le comte Duchâtel (1). La Vierge et l'Enfant-Jésus vénérés par la famille des commettants : voilà le sujet du tableau.

(1) Tableau sur bois, sans volets, haut. 1 m. 20, larg. 1 m. 50 environ. Nous ne faisons qu'accomplir un devoir en remerciant ici M. le comte Duchâtel qui a bien voulu nous montrer lui-même et nous permettre d'étudier, de faire connaître dans notre ouvrage ce tableau de Memling qui n'a pas encore été décrit, ce chef-d'œuvre d'une galerie qui ne renferme que des œuvres de choix.

Sur l'un de ces siéges en marbre blanc sculpté qu'ont souvent placés, dans leurs peintures, les artistes flamands, Marie est assise portant son divin Fils sur ses genoux ; sa figure douce et pure , mais un peu pâle , au type arrondi plutôt qu'allongé, rappelle la Vierge du *Mariage mystique* de l'hôpital Saint-Jean ; un manteau la drape parfaitement dans ses longs plis harmonieux ; ses yeux sont fixés sur le livre des Ecritures. L'Enfant-Jésus, dont Jean Van Eyck n'a fait trop souvent qu'un nouveau-né sans grâce, offre, sous le pinceau de Memling, une tête naïve, douce et souriante ; ses petits membres, dessinés avec une exactitude anatomique très-remarquable pour l'époque, se montrent à l'œil rebondis et roses ; l'une de ses mains donne la bénédiction , et l'autre s'appuie sur le livre que porte sa mère. Les pieds de Marie reposent sur un riche tapis de Flandre , exactement semblable, pour les dessins et la couleur, au tapis du *Mariage mystique* de Bruges, et non moins frappant par son relief et son moelleux ; une tapisserie de Hongrie est tendue derrière le groupe ; et le dais qui le protége est formé par une tenture en soie vermillon de la nuance la plus riche et la plus brillante.

La Vierge et l'Enfant Jésus sont vénérés par deux groupes correspondants qui se voient au premier plan , l'un à droite , l'autre à gauche. Celui de droite est formé de neuf personnages d'âge différent, dont les têtes sont caractérisées avec une énergie qui n'appartient qu'au portrait, et qui portent ces longues houppelandes garnies de fourrures, que l'on retrouve sur beaucoup de tableaux flamands du XVe siècle ; auprès d'eux, mais plus près de la Vierge, se tient debout saint Jacques, sans doute le patron du commettant ; il porte des écailles et le chapeau de pèlerin, ses attributs ordinaires ; sa tête aux traits nobles, fins et fortement accusés, nous a

rappelé le visage du Christ dans le *Baptême* de l'Académie de Bruges. Le groupe de gauche montre treize femmes aussi agenouillées ; plusieurs sont des religieuses enveloppées dans de longs manteaux noirs qui recouvrent une robe blanche, comme le laisse voir le surtout entr'ouvert de l'une d'entre elles ; ce sont probablement des Dominicaines. Une tête, très remarquable comme exécution, qui se montre derrière, nous semble être celle d'une mère dont on aperçoit les jeunes filles, figures fraîches et souriantes qui ont un air de famille avec les religieuses. Entre elles et le groupe principal se tient debout leur saint patron, moine à la tête sévère, qu'entoure un nimbe, revêtu de la robe et du scapulaire blancs avec le capuchon noir, et portant à la main une croix enrichie de pierreries ; nous croyons que ce personnage est saint Dominique, le fondateur de l'ordre auquel appartiendraient les religieuses.

Au second plan, s'élève une sorte de jubé où l'on retrouve cette belle architecture romane, sans mélange de gothique, que présentent certains monuments des bords du Rhin ; chacune des extrémités de cette construction est ornée de deux statues en grisaille, peintes avec ce relief dont les vieux maîtres flamands ont si bien connu le secret et qui révèlent un très-grand talent d'exécution. A droite et à gauche du jubé, des échappées : d'un côté, un vaste château féodal avec son donjon, ses tourelles, ses murs crénelés et son pont-levis, vers lequel s'avancent plusieurs voyageurs, et de l'autre une petite ferme flamande dont les murs sont construits avec les traverses en bois et la terre glaise mêlée de paille hâchée que l'on emploie encore pour les chaumières du nord de la France et de la Belgique ; en avant, une prairie où paît une vache, et dans le fond, quelques arbres : comme dans la plupart de ses tableaux, Memling a peint ici la Flandre avec ses vertes perspectives.

Cette œuvre est remarquable : l'ordonnance du groupe offre cette symétrie trop prononcée que les vieux artistes et Van der Weyden affectionnaient; mais l'œil est frappé de la variété que montrent les groupes, les figures, le jubé, les draperies, le paysage ; les têtes sont traitées avec une vérité toute flamande; le faire est large et facile, et l'on trouve pourtant une exactitude si précise, si minutieuse,que certains détails peuvent, sans rien perdre, être examinés à la loupe. Le coloris a conservé une fraîcheur étonnante ; sans doute les verts ont un peu jauni, et la figure de la Vierge, peut-être à cause de la restauration, est trop pâle; mais presque toutes les nuances, surtout le pourpre du manteau et le vermillon des tentures, brillent de l'éclat le plus vif; harmonieuse plutôt qu'énergique, la touche n'est pourtant point faible ; les couleurs sont appliquées par couches très-légères; les teintes sont fondues et les coups de pinceau sont déguisés avec la plus grande habileté.

Si nous devions assigner une date à ce tableau, nous le placerions entre l'*Adoration des Mages* et le *Mariage mystique;* moins parfait comme exécution que la première de ces œuvres et que la *Châsse de sainte Ursule*, il est supérieur à la seconde, qu'il rappelle par l'ordonnance symétrique des groupes, la tête de la Vierge, le tapis et, en général, le style mais qu'il surpasse par la fusion harmonieuse des nuances et par la précision délicate du paysage et des détails ; de plus, il est d'une conservation parfaite. Ajoutons une particularité qui le rend très-important au point de vue de l'histoire de l'art : dans l'un des losanges qui forment les dessins du tapis se trouve nettement dessinée la marque qui est tracée, comme nous l'avons dit plus haut, sur l'encadrement du *Mariage mystique* (1). L'existence de cette marque sur

(1) Voir cette marque sur la planche qui représente le tableau du musée de Douai.

le tableau rapporté de l'Espagne , prouve que celle de la bordure surpeinte du triptyque de l'hôpital Saint-Jean, a été copiée d'après une ancienne inscription. Mais est-ce le monogramme du moine Jean Floreins, pour qui l'artiste aurait encore exécuté ce tableau? Ou bien Memling aurait-il adopté comme signature les initiales de ce religieux ? Serait-ce la marque du peintre lui-même? Nous ne savons exactement : mais nous croyons pouvoir assurer que toute œuvre qui porte ce signe, est de l'auteur qui a peint la *Châsse de sainte Ursule.*

Memling est par excellence le peintre chrétien de la Flandre. Abandonnant la conception et les formes nobles mais archaïques de son frère Hubert, Jean Van Eyck avait rendu l'art plus vrai et en même temps plus humain, plus naturaliste, tandis que Van der Weyden l'avait rendu plus dramatique : Memling le fit plus suave, plus idéal, plus céleste. Il a certainement puisé des inspirations dans les œuvres des maîtres de Cologne, dans les manuscrits des vieux artistes flamands, dans les tableaux des auteurs de l'*Adoration de l'Agneau*, et surtout dans l'atelier de Roger Van der Weyden; mais les véritables sources de son génie furent son cœur et sa foi. C'est en souffrant sur la terre d'exil ou sur un grabat d'hôpital, c'est en priant perdu dans l'ombre d'une antique cathédrale, qu'il vit descendre du ciel, devant ses yeux charmés , la suave figure de Marie, les formes élancées de sainte Ursule et des anges, la tête mélancolique du disciple bien aimé. Ce Dieu qu'il adore, cette Vierge qu'il vénère, ce patron qu'il supplie, ces saints dont il lit pieusement les légendes, il ne saurait en faire des êtres qui ne soient que des hommes : ce serait une impiété. Sa dévotion et sa sensibilité les transforment et les sanctifient : leur stature haute, souple, élancée, est pareille à celle de ces arbres sveltes et

gracieux qu'il dessine à leurs côtés; les passions orageuses des mortels n'ont jamais troublé leur tête calme, au front large et élevé, aux yeux modestement baissés, aux traits nobles et fins, qu'entoure comme d'un diadème une longue chevelure dorée; l'expression douce et grave de leurs figures n'appartient qu'à ceux qui voient Dieu comme il est, face à face. Sans doute Memling n'a pas atteint à la suavité de fra Angelico; mais si ses têtes rappellent encore la Flandre et l'Allemagne, du moins elles respirent un sentiment chrétien et idéal que ne connurent jamais les Van Eyck et Van der Weyden. Artiste pieux, formé à l'école des miniaturistes, il connaissait à fond les dogmes et l'histoire, les naïves légendes et les formes symboliques du christianisme : en son œuvre tout est religieux, tout a sa tendance mystique, tout a sa raison d'être dans les traditions du passé; à chaque vérité son caractère, à chaque saint son emblème et ses miracles, à chaque légende et à chaque scène leur paysage et leurs épisodes tels que l'Eglise et l'usage les ont consacrés. L'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* avait embrassé, avec le regard du génie, ces vastes ensembles que le catholicisme ouvre et déploie devant ceux qui l'approfondissent de l'esprit et du cœur : aussi, dans son œuvre, vous rencontrez rarement ces faits détachés, ces groupes isolés qu'aime la médiocrité. Il lui faut des sujets vastes, multiples, qui se développent, ainsi qu'une épopée, avec leur commencement, leur milieu et leur fin : tantôt, sur plusieurs panneaux, on le verra dérouler les souffrances de la Passion, les sept joies et les sept douleurs de Marie, et la poétique légende de sainte Ursule; tantôt, sur un seul tableau, il placera au premier plan le sujet principal, et dans le lointain des scènes secondaires seront jetées; il sèmera, au milieu du paysage, des épisodes variés, qui souvent ne respecteront pas les lois de l'unité et de la

perspective, mais qui, unis au fait et entre eux par l'harmonie morale la plus élevée, compléteront et feront ressortir le sujet : tels sont, avec les groupes répandus dans leurs paysages, le *Mariage mystique* et le *Saint Christophe* de Bruges, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Madeleine* de la galerie du Louvre.

Chrétien et homme de génie, Memling était aussi un poëte à l'âme douce, sensible et mélancolique. Ne lui demandez pas ces écorchés qu'aimera l'école espagnole; l'affreux lui répugne : dans le panneau consacré à la mort de sainte Ursule, aucune goutte de sang ne souille le blanc manteau d'hermine que porte la princesse, sa figure se montre belle et calme, même en présence de la mort. La placidité, la suavité et la grâce caractérisent en général les têtes du peintre brugeois; sans doute celles des commettants ou de quelques personnages au caractère particulier, comme saint Jean-Baptiste et saint Christophe, sont très-énergiques; mais le plus souvent, sous son pinceau, le type flamand devient moins matériel, s'élève, s'adoucit et s'épure, particularité que l'on remarque surtout sur les visages des femmes, de l'Enfant Jésus et du disciple bien-aimé, qui sont traités avec une supériorité marquée et qui sont plus gracieux que chez tout autre artiste du XVe siècle. La même tendance se voit dans les paysages : ce n'est pas une nature abrupte et sauvage, des jeux de lumière étranges que Memling jette sur ses panneaux, ce n'est pas non plus le printemps avec sa joie, son éclat, ses fleurs brillantes et ses couleurs tendres; ce sont des scènes plus pittoresques que les campagnes de la Flandre et aussi plus charmantes par le nombre de leurs fleurs, par leurs sombres massifs d'arbres, par les montagnes bleuâtres qui se dressent à l'horizon, par la lumière que verse un ciel toujours pur; mais ce soleil est celui d'un beau jour

d'automne ; ces montagnes sont estompées d'une brume légère ; aux tons jaunissants des feuilles, on pressent le vent d'hiver qui va bientôt les semer sur le sol dépouillé de ses fleurs et de son gazon ; l'eau profonde et transparente de ces rivières semble couler avec lenteur et tristesse : le paysage de Memling porte à la mélancolie. C'est un sentiment du même genre qu'il a répandu sur les traits et dans les yeux de ses vierges ; comparez la sainte Ursule de Bruges avec la sainte Ursule si calme de maître Stéphan à Cologne, avec la sainte Ursule de Zurbaran si fière mais si mondaine que l'on admire au Louvre, avec la sainte Ursule si noble que Catherine de Vigri a peinte pour son cloître de Bologne : l'une est plus idéale, l'autre est plus vivante, celle-là est plus sainte, mais elles n'ont pas les mêmes plis, les mêmes ombres de tristesse. Les têtes de Memling suffiraient pour nous faire connaître qu'il a dû souffrir, et souffrir beaucoup ; et si une chronique, inconnue jusqu'à ce jour, nous initiait tout-à-coup aux détails de sa vie d'artiste, nous ne serions pas étonné d'apprendre que, comme fra Angelico, il a pleuré plus d'une fois en peignant le Christ souffrant et Notre-Dame-des-Douleurs. N'oublions pas que miniaturiste et flamand, il a aussi le mérite de la naïveté et de la vérité : l'expression qu'il donne à ses personnages est franche et saisie sur le fait ; il n'est pas une tête de commettant où l'on ne reconnaisse un portrait ; dans la *Châsse de sainte Ursule,* quand les marins tirent les cordages, il semble que les voiles vont se déployer ; vous écoutez pour entendre les mélodies jouées par l'ange qui touche l'orgue dans le *Mariage mystique*; et l'on croirait, en contemplant le diptyque de l'hôpital Saint-Jean, que Martin de Nieuwenhoven va ouvrir ses lèvres qui frémissent et supplier à haute voix la Vierge qu'implorent ses yeux pleins de vie : Memling est frappant de vérité.

Ses travaux ont contribué puissamment aux progrès de l'art; élève de Van der Weyden, il a, en général, surpassé son maître dans l'exécution. Comme lui il attache trop d'importance, sans doute par amour de l'harmonie et de la noblesse, à la symétrie des groupes et des personnages; mais c'est à peine si ce défaut est sensible, grâce aux épisodes et aux massifs d'arbres qu'il a jetés au sein des paysages, et aussi au progrès qu'il fit faire à la perspective; dans ses peintures le sol monte avec moins de rudesse, les fonds pâlissent mieux sous l'action de l'air qui s'interpose, et, dans les échappées qu'offrent les rochers et les forêts, il y a de lointains aspects que jamais ses prédécesseurs n'avaient laissé voir. Au point de vue de la correction du dessin et de la science difficile des contours, il resta stationnaire, il ne fit que continuer Jean Van Eyck et Van der Weyden; mais il ne faut pourtant pas oublier que les formes encore trop longues des personnages gagnèrent beaucoup, avec Memling, en noblesse et en élégance, que bien des têtes prirent, dans son œuvre, un caractère d'élévation qui était inconnu à la Flandre, et que, surtout par les figures de Vierge et d'Enfant Jésus, il arrêta, un instant du moins, la marche envahissante du naturalisme. Sans repousser obstinément le perfectionnement de Hubert Van Eyck, puisqu'il peignit parfois d'après le nouveau procédé, Memling employa ordinairement les couleurs mélangées avec la gomme ou le blanc d'œuf, qu'il détrempait ensuite à l'aide d'un vernis auquel il faut attribuer la parfaite conservation de ses tableaux. Ses tons, bien différents du rouge-brun des Van Eyck, sont clairs et brillants; il applique ses couleurs par couches tellement légères, qu'il est souvent possible de suivre le dessin tracé à l'encre; aussi parfois manque-t-il d'énergie et de relief. Ennemi du coloris quelquefois trop cru et heurté des inventeurs de la peinture à l'huile, il

accentue les lignes principales d'une touche ferme et hardie, et répand sur le reste une teinte pâle qui offre pourtant les nuances les plus délicates. Ce qui le distingue, c'est le fini, l'harmonie et la grâce, c'est la vérité parfaite, le doux éclat, la *morbidezza* que l'œil le moins exercé trouvera et admirera toujours dans la *Châsse de sainte Ursule* et dans l'*Adoration des Mages* de l'hôpital saint Jean.

Si Jean Van Eyck est le coloriste le plus vigoureux et l'artiste le plus vrai de l'ancienne école flamande, Memling est pour nous sa plus haute expression : à peine inférieur dans l'exécution, il le laisse derrière lui comme penseur et comme poète ; c'est par excellence le peintre chrétien du nord de la France et de la Belgique, c'est le fra Angelico de la Flandre. Comme le bienheureux de Fiesole, Memling est suave mystique et élevé ; comme lui, il aime les scènes et les têtes qui respirent le calme et l'innocence ; s'il n'a pas caché sa vie dans la cellule d'un couvent, tout nous dit qu'il aima la paix du cloître et le silence majestueux des vastes cathédrales ; tous deux ont consacré leurs pinceaux, leur génie, leur cœur à orner les retables des autels et les salles des monastères ; souvent le peintre de la Flandre et le peintre de l'Italie ont traité les mêmes sujets, l'adoration des Mages, le baptême de Jésus, les souffrances de la Passion, les douleurs de Marie, la Vierge avec son divin Fils ; la légende de sainte Ursule, la martyre de Cologne, représentée sur la châsse de l'hôpital saint Jean, ne rappelle-t-elle point la légende de saint Etienne, le premier martyr, peinte, au Vatican, sur les murs de la chapelle de Nicolas V ? Même destinée après leur mort : oublié par un siècle qui ne comprenait plus l'art chrétien, le nom de fra Angelico n'était conservé que sur les lèvres de quelques religieux qui s'agenouillaient devant les fresques pieuses dont il avait décoré leurs cellules ;

et voilà qu'aujourd'hui tous les chrétiens et tous les artistes le répètent avec admiration et sympathie. La mémoire de Memling a été aussi effacée peu de temps après sa mort ; sa patrie n'a conservé qu'un vague souvenir de son nom et de sa vie ; seules, quelques pauvres religieuses se disaient que, sur l'un des grabats de leur hôpital, la maladie avait étendu autrefois un artiste, qui leur avait légué de pieux tableaux en retour de leurs soins. Mais à Bruges aussi le jour de la réparation s'est enfin levé : le nom de Memling est enfin connu ; son œuvre est enfin comprise ; de toutes les contrées de l'Europe les artistes font un pieux pèlerinage vers la salle de l'hôpital saint Jean ; ils contemplent longtemps les chefs-d'œuvre qui y sont réunis ; ils s'inspirent auprès de ce vieux maître si vrai, si grand, si mélancolique et si chrétien ; et quand ils se sont arrachés à la contemplation de ses merveilleux ouvrages, quand, par la pensée, ils les admirent de nouveau, épris d'un saint enthousiasme ils répètent ce qu'écrivait naguère l'un d'entr'eux : « Maître pieux, en remuant au fond » de mon cœur les secrets de tristesse qui viennent de Dieu et » qui nous rappellent à lui, c'est vous qui, le premier, m'a- » vez fait sentir et comprendre l'art ! Etoile mélancolique » de ma jeunesse, c'est vous qui m'avez conduit dans mes » voyages et dans mes études ! Après avoir connu la dou- » leur, il faudrait savoir se résigner au repos, pour se con- » former à l'idéal que vous avez réalisé dans vos figures » souffrantes et calmes, ami secourable que je me suis fait » pour l'éternité ! » (1).

(1) Hippolyte Fortoul.—*L'Art en Allemagne.*



CHAPITRE VIII.

Elèves des grands maîtres. — Mouvement artistique qui se produit dans toute la Flandre. — Chefs-d'œuvre des peintres inconnus. — Influence de l'École flamande en Europe.

Nous avons groupé, dans notre travail, les quatre grands noms qui remplissent le XV[e] siècle, Hubert et Jean Van Eyck, Van der Weyden et Memling. L'on se tromperait étrangement, si l'on croyait que ces quatre peintres ont été, à cette époque, les seules gloires de l'art flamand : les corporations de saint Luc, que nous avons vues naître et se développer avant 1400, initièrent un grand nombre de jeunes gens aux procédés, encore tenus secrets, que l'on employait pour la peinture et la miniature ; le talent et la réputation des quatre maîtres dont nous venons de parler amenèrent dans leurs ateliers ou firent éclore autour d'eux une foule d'artistes qui, épris d'une noble ardeur, vinrent étudier leurs œuvres de toutes les villes de la Flandre. Mais la gloire des chefs de l'école a éclipsé la renommée des disciples : seuls quelques-uns de ces derniers ont échappé à l'oubli ; nous ignorons quels furent les auteurs de plusieurs chefs-d'œuvre du XV[e] et du XVI[e] siècle.

Celui qui paraît être le premier, par la date, parmi les élèves des Van Eyck est pierre Christophoren ou Christophsen, dont l'identité avec le peintre nommé *Criste* ou *Crista* par les italiens et *Cristus* par les *Mémoriaux de l'abbé de Saint-Aubert*, est presque certaine. Né probablement à Bruges de 1390 à 1395, il fut disciple de Hubert Van Eyck ; dès 1417, il peignait à l'huile d'après le procédé nouveau ; plus tard vers 1438, il alla étudier à Cologne les œuvres de maître

Stéphan ; nous trouvons son nom inscrit parmi les membres de la confrérie de saint Luc de Bruges en 1450 ; et en 1451 il exécute un retable pour la corporation des orfèvres d'Anvers. Un passage des actes capitulaires de Cambrai nous apprend que, le 24 avril 1454, Pierre Cristus, habitant de Bruges, fut chargé par le comte d'Etampes de peindre trois copies de Notre-Dame de grâce, image byzantine que le chanoine Fursy de Bruille avait rapportée de Rome en 1451. Passavant cite un document qui porte à croire que, vers 1452, Christophoren passa en Espagne et fonda à Salamanque une école d'où sortit le célèbre Fernando Gallegos ; si ce voyage avait réellement eu lieu, l'identité de Christophoren et de Cristus serait peu probable. Quoiqu'il en soit, nous le rencontrons à Cologne, sous le premier de ces noms, vers 1478, peignant, chez les Chartreux, un retable pour la chapelle des saints anges (1).

Christophoren a peint le plus ancien que l'on connaisse des tableaux exécutés d'après la méthode que Hubert Van Eyck avait trouvée en 1410 : ce panneau montre la Vierge jouant avec l'Enfant Jésus qu'elle porte sur ses genoux et lui offrant des fleurs ; elle est vénérée par saint Jérôme et saint François ; le dais, qui abrite le groupe, avec ses deux prophètes sculptés, et le paysage que l'on entrevoit par une porte entr'ouverte sont tout-à-fait flamands. Les contours offrent de la dureté ; mais la vigueur des tons, qui sont un peu trop sombres, et la beauté des carnations, dont les ombres sont aussi trop fortes, prouvent que Christophoren avait beaucoup étudié Hubert Van Eyck. Les mêmes caractères

(1) Guichardin. *Description des Pays-Bas*, 1568, p. 131. — Vasari, t. III, p. 317.—Le comte de Laborde, t. I, p. CI et CXXVI.—Passavant. *Die Christliche Kunst in Spanien* p. 75 et 77. — Catalogue du musée d'Anvers, p. 15. — *Crowe* et *Cavalcaselle*. Ouv. cit. p. 116 à 124.

sont visibles dans un retable du musée de Madrid, divisé en quatre compartiments qui représentent l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et l'Adoration des Mages : Christophoren y imitait encore les Van Eyck (1). Mais l'étude qu'il fit des peintres colonais et surtout de maître Stéphan lui donna une nouvelle manière : il s'efforça d'imiter le faire gracieux de l'auteur du *Dombild* ; l'élégance lui fit défaut, et il tomba dans le genre maniéré : cette seconde influence est visible dans les numéros 1401 et 1402 du musée de Madrid, et surtout dans le *Jugement dernier* de Berlin où l'on trouve à la fois une grâce affectée sur le panneau extérieur, et, dans la peinture des démons, une prétention à l'horrible que fait pressentir Jérôme Bosch.

Depuis qu'en 1338 Jacques Van Artevelde avait constitué la corporation de saint Luc à Gand, un grand nombre d'artistes, comme nous l'avons dit plus haut, avaient exécuté, à la détrempe et parfois à l'huile, des peintures sur bois, sur pierre et sur étoffe. Le séjour prolongé de Hubert et de Marguerite Van Eyck dans cette ville, les voyages qu'y fit leur frère Jean, l'enthousiasme qu'excita l'emploi des couleurs à l'huile, l'exposition de l'*Adoration de l'Agneau* durent contribuer à y augmenter le goût des arts ; mais la sévérité de l'organisation de la corporation plastique, l'hérédité de la profession de peintre dans plusieurs familles, l'amour qu'avaient, pour les tableaux à sujets pieux, les religieux et les gentilshommes, les bourgeois et les *métiers* de cette cité y contribuèrent bien plus encore. Longue serait la liste des ouvrages exécutés et des artistes, si nous citions les noms qu'a retrouvés l'érudit M. de Busscher ; nous ne parlerons que des maîtres gantois les plus connus, après avoir donné,

(1) Catalogue du musée de Madrid par P. De Madrazo, p. 109.

par l'énumération des travaux que l'on demanda à Jean et à Nabur Martins, une idée des peintres dont il ne nous est rien resté.

Issu d'une famille qui, en moins de soixante ans, avait donné quatre francs-maîtres et un doyen à la confrérie de Gand, Jean Martins fut reçu lui-même dans cette corporation en 1420; dès l'année précédente, il avait été chargé, avec Guillaume Axpoele, de peindre les portraits des comtes de Flandre sur les murs de la chambre échevinale, où il travailla encore en 1432; dans l'intervalle, en 1425, il s'occupa de la décoration du baldaquin qui était porté au-dessus de l'image réputée miraculeuse de la Vierge de Mont-Blandin, et, de 1426 à 1434, de l'ornementation d'un autre dais que les Gantois offrirent à *Notre-Dame-la-Flamande* de Tournai; choisi pour faire partie du cortége qui alla présenter ce dais, il fut conduit, logé et nourri aux frais de la commune de Gand; un autre dais destiné à la même Vierge est décoré par lui, de 1443 à 1449, avec l'aide de Nicolas Van der Meersch, peintre souvent mentionné qui, en 1444, avait vendu un tableau au chevalier Adrien Vilain pour la somme, alors élevée, de 43 livres de gros (516 livres parisis). Les comptes de 1430 montrent Jean Martins peignant neuf grands écussons aux armes de Gand, pour les fêtes célébrées à l'occasion de l'entrée solennelle du duc Philippe; il est élu doyen de la corporation de saint Luc en 1448; puis son nom disparaît jusqu'à l'an 1468, où nous le retrouvons parmi les peintres qui travaillèrent à Bruges pour la noce de Charles-le-Téméraire. Il était remplacé par son fils Nabur Martins. Né à Gand en 1410, élève de son père, Nabur fut reçu franc-maître dans la corporation en 1437, et élu doyen en 1450; en 1442 il est chargé de décorer la chapelle des *Parchons*, et de peindre pour une église d'Aude-

narde un triptyque qui lui fut payé 14 livres de gros (168 livres parisis) ; deux ans plus tard l'église de Lede lui demande une *Assomption* et Liévin Snevœt un *Jugement dernier;* en 1445, il achève un *Christ en croix*, tableau d'autel qui est placé dans la chapelle de la *Keure* près du banc échevinal. Les comptes communaux font mention de fresques qu'il peignit en 1443, 1445, 1446 et 1448; en cette dernière année les échevins lui demandent le dessin colorié des ornements, des treillis et des balustrades du beffroi. Lorsque Gand lutta contre Philippe-le-Bon, de 1451 à 1452, Nabur Martins, aidé de plusieurs artistes, exécuta dix bannières paroissiales, où se déployaient des images de saints et les célèbres emblèmes de la commune la *Pucelle* et le *Lion de Flandre*, ainsi qu'un grand nombre de pennons, d'étendards, de fanons de trompette et d'écus blasonnés aux armes de la cité flamande; on lui demanda, à la même époque, de peindre les créneaux d'une porte, le treillis en fer ouvré de la maison échevinale et une girouette pour l'hôpital Saint-Bavon. On le voit: de 1440 à 1453, Nabur Martins fut, de fait, le peintre de la ville de Gand; travaux secondaires, œuvres importantes, c'est à lui que tout est confié par les échevins et les bourgeois. Le seul ouvrage qui nous soit resté de cet artiste qui a tant produit, est une peinture murale à l'huile, datée de 1448, qui se trouve au fond de la grande boucherie, à l'endroit où s'élevait jadis l'autel de la corporation des bouchers. Le sujet de cette fresque est la Nativité : au centre, l'Enfant-Jésus est couché entouré de rayons lumineux; la Vierge le contemple avec amour et respect, laissant tomber jusqu'à lui un long ruban, symbole du lien sacré qui l'unit à son divin Fils; le commettant Jacques de Keleboetere, son père Jean, sa mère représentée par sa sainte patronne, et deux anges en adoration font partie de ce groupe

principal. Dans l'angle supérieur du cadre en ogive, au sommet d'une montagne dont la cîme est couverte de nuages, Dieu le Pére, couronné de la tiare et portant le globe terrestre, bénit son Fils bien-aimé; au-dessus, l'Esprit-Saint plane, sous la forme d'une colombe, envoyant des rayons sur la scène du milieu ; le paysage montre au loin Jérusalem et ses tours, le berger au milieu de ses troupeaux, la crèche en pierre, le bœuf et l'âne. A droite et à gauche, à l'avant-plan, sont placés Philippe-le-Bon et son épouse Isabelle de Portugal, le comte de Charolais et son ami Adolphe de Clèves; leurs écus armoriés se voient au-dessus d'eux (1). Cette peinture murale, qui est très-importante au point de vue de l'histoire de l'art flamand parce qu'elle est la plus ancienne que l'on connaisse, prouve que Nabur Martins était loin d'être un artiste médiocre ; d'ailleurs, quand il n'aurait eu que peu de mérite, nous aurions néanmoins indiqué le nombre et la nature de ses travaux, afin de montrer quelle était la vie de ces vieux maîtres dont les comptes de toutes les villes des Pays-Bas nous répètent si fréquemment les noms.

Nous connaissons mieux, quoique imparfaitement encore, plusieurs autres artistes gantois qui ont eu plus de talent et de réputation. Citons d'abord Gérard Van der Meire. Né d'une famille qui n'a point cessé, de 1339 à 1523, de fournir des doyens ou des jurés à la corporation de saint Luc, Gérard, s'il faut s'en rapporter à une chronique manuscrite du XV[e] siècle appartenant à M. Delbecq de Gand, aurait étudié sous Hubert Van Eyck; l'érudit Sanderus et l'historiographe des peintres Van Mander en font un artiste remarquable; les registres de la confrérie citent son nom en 1452 et en

(1) Edmond de Busscher.—*Recherches sur les anciens peintres Gantois.* Passim. Nous avons déjà loué cet ouvrage auquel nous devons tout ce que nous disons de Jean et de Nabur Martins.

1474 ; et nous savons qu'il peignit le portrait d'une clarisse de Gand en 1447, une *Vierge* qui lui fut demandée par l'église Saint-Bavon, et une *Lucrèce* qu'acheta plus tard un amateur hollandais (1). Mais ces ouvrages sont perdus. Parmi ceux qui existent encore, le plus beau est le *Crucifiement,* retable de Gand qui offre, en regard de la scène principale, le serpent d'airain élevé par Moïse, souvenir du parallélisme que les miniaturistes, d'accord avec l'Eglise, ont toujours établi entre l'Ancien et le Nouveau Testament ; on doute que le triptyque de Bruges représentant le même sujet, qui est signé *Meeren* 1500, soit réellement de Gérard Van der Meire ; les numéros 23 à 29 du musée d'Anvers, deux panneaux de la galerie de Berlin et une *Annonciation* de Madrid paraissent plutôt des produits de son pinceau. S'il est peu probable qu'il ait exécuté avec Jean Van Eyck quelques scènes des panneaux extérieurs de l'*Adoration de l'Agneau*, il semble plus certain qu'il est le Gérard de Gand à qui l'on doit 125 des miniatures du fameux bréviaire Grimani (2). Immerzeel nous apprend qu'il avait un frère du nom de Jean qui peignit l'*Etablissement de l'Ordre de la Toison-d'Or* pour Charles-le-Téméraire à qui il était attaché comme peintre, et qui mourut à Nevers en 1471.

Autant que nous en pouvons juger, le style de Gérard Van der Meire rappelle un peu celui des Van Eyck, mais pas assez pour qu'il soit possible d'assurer qu'il est leur élève ; les têtes n'ont point le même caractère d'individualisation ; l'expression profonde manque aux figures ; les groupes sont

(1) M. Edm. de Busscher. Ouv. cit. — *Messager des sc. et arts de la Belgique*, 1824, p. 132. — Van Mander. *Le livre des peintres*, p. 205. — Sanderus. *De Gandavensibus claris*. p. 47.

(2) *Messager des sciences et des arts de Gand*, 1824, p. 132 ; et 1842, p 213. — *Crowe* et *Cavalcaselle*. Op. cit. p. 125 à 126 et 355. — Catalogue de Berlin, n° 257 et 542. — Catalogue de Madrid, n° 408.

mal ordonnés et disséminés au sein d'une vaste campagne; le paysage n'a point assez d'air et de perspective; les tons n'offrent ni la chaleur vigoureuse ni la transparence qu'on remarque dans l'*Adoration de l'Agneau* ; l'huile semble amalgamée avec la couleur d'après la méthode ancienne. En somme, Gérard Van der Meire est plutôt l'élève des vieux maîtres de Gand que le disciple de Hubert et de Jean Van Eyck.

Nous connaissons un peu mieux la vie et l'œuvre de Hugo Van der Goes. Plusieurs artistes du même nom, et probablement de la même famille, entrèrent au XV[e] siècle dans la corporation de saint Luc de Gand, dont il fut nommé lui-même sous-doyen en 1468 et doyen de 1473 à 1475 (1). Jeune encore, il avait peint dans la demeure de Jacob Weytens, riche bourgeois de la cité, *Abigaïl venant offrir à David fuyant devant Absalon, sa maison et ses trésors ;* cet ouvrage, dans lequel Hugo Van der Goes avait représenté la fille du commettant qu'il aimait, excita pendant plusieurs siècles l'admiration des habitants de la ville et des artistes. Celui qui le patrona particulièrement fut Thomas Portinari, agent d'affaires des Médicis qui résidait à Bruges, où il vivait entouré d'un luxe vraiment princier; non content des chefs-d'œuvre que lui peignit Memling, il demanda aussi au plus illustre des maîtres de Gand, à Hugo Van der Goes, plusieurs tableaux dont quelques-uns sont encore aujourd'hui conservés à Florence et à Pistoïa. Quelques auteurs ont cru que cet artiste a voyagé au-delà des Alpes; nous ne croyons pas que cette supposition s'appuie sur d'autres raisons que la présence de ses œuvres en Italie, ce qui ne peut prouver, surtout aux yeux de ceux qui savent que Thomas Portinari résida long-

(1) Edm. de Busscher. *Messager des sciences et des arts de Gand.* 1859, p. 211 à 217.

temps dans la Flandre, à peu de distance de Gand. De même l'on a conclu qu'il a travaillé à Paris pour le roi Louis XI, parce que une vue du Louvre est représentée sur le tableau de la Cour d'appel; mais certains critiques refusent d'attribuer à Van der Goes cette œuvre, qui est d'ailleurs l'une des belles productions de l'art flamand (1). Les musées d'Allemagne renferment aussi plusieurs panneaux dûs à ce peintre qui paraît avoir joui d'une réputation assez grande pour contrebalancer la gloire de Van der Weyden et de Memling.

Gand, sa patrie, semble avoir rendu justice à son mérite. Van Mander nous apprend qu'il admira souvent, sur l'autel des Carmélites, la légende de sainte Catherine peinte par Van der Goes jeune encore, et que plus d'une fois il passa de longues heures à contempler sa *Vierge portant l'Enfant-Jésus*, monument commémoratif de la mort du bourgeois Wouter Gaultier, qui était suspendu à l'un des piliers de Saint-Jacques, église qui conserva longtemps son *Christ en croix* (2). En 1467, le magistrat de la cité chargea Van der Goes de diriger les fêtes qui furent célébrées à l'occasion du couronnement de Charles-le-Téméraire. Nous le retrouvons, l'année suivante, parmi les artistes qui furent demandés à Bruges pour le mariage du même duc de Bourgogne. « *A Hugo Van der Goes*, disent les comptes de maître Fastré Hollet, *paié pour X jours et demy qu'il a ouvré à XIV sous par jour, VII l. VII s.* (3). La somme pourrait paraître peu importante; mais eu égard à l'époque et à ce qu'obtinrent la plupart des autres ouvriers, elle est assez considérable. Il

(1) *Crowe* et *Cavalcaselle. The early flemish painters*, p. 127 et suiv. — Le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*. Introduction. p. CXCI.

(2) *Vaernewick*. Ouv. cit. p. 100. — *Van Mander*. Ouv. cit. p. 204.

(3) *Comptes de maistre Fastré Hollet*, touchant les ouvrages... faits en l'an 1468.

fut encore choisi pour décorer la ville de Gand, lorsque l'on y célébra un jubilé en 1473; et c'est à lui que l'on demanda des dessins pour les vitraux qui ornaient l'église Saint-Jacques. Nous avons déjà dit que la corporation de saint Luc le nomma plusieurs fois sous-doyen et doyen des artistes gantois.

Ces honneurs et ces travaux devaient lui avoir acquis richesse et gloire; il passait, disent les comptes de Louvain, pour le peintre le plus remarquable des pays qui avoisinaient Bruxelles; et pourtant, vers la fin de ses jours, par l'une de ces résolutions qui n'étonnent point chez les artistes chrétiens, il se décida à quitter le monde. Admis à recevoir les ordres sacrés et la prêtrise, il entra dans un monastère qui avait été construit par les Augustins au milieu de la forêt de Soignes et qui portait alors le nom de Rooden Closter (cloître rouge) ou Roodendale (val rouge). Combien d'années passa-t-il à chanter les louanges de Dieu et à méditer dans la chapelle du couvent, au sein du silence et des bois de Roodendale? Son pinceau orna-t-il les cellules et l'autel de cette maison de Dieu? Nous ne le savons pas exactement; mais tout porte à croire qu'il n'abandonna point son art. Nous savons qu'en 1478 il fut appelé de son couvent à Louvain, et chargé, comme le meilleur peintre de la contrée, d'apprécier ce qui était dû à la famille de Dierick Stuerbout pour les ouvrages que la mort de ce dernier avait laissé inachevés (1). C'est probablement aussi quand il était à Roodendale que Van der Goes exécuta, pour les religieuses de Sainte-Elisabeth de Bruxelles, la *Transfiguration* et la *Résurrection* que Descamps vit dans leur église, lors de son voyage artistique en Flandre (2). La date de sa mort est ignorée; mais nous

(1) Schayes. *Archives* de Louvain.

(2) Descamps. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, p. 79.

connaissons l'inscription que ses frères en religion firent graver sur sa tombe :

> Pictor Hugo v. des Goes humatus hic quiescit ;
> Dolet ars cum similem sibi modò nescit (1).

La Belgique n'a conservé aucune des grandes peintures de Hugo Van der Goes ; les *Gueux* ont brûlé les panneaux de l'église de Vasselaere en 1575 ; vers la même époque, ces iconoclastes couvrirent le célèbre *Crucifiement* de Saint-Jacques de Gand d'une épaisse couleur noire sur laquelle on peignit en lettres d'or les dix commandements de Dieu ; restauré plus tard, ce tableau a été perdu, ainsi que la *Rencontre de David et d'Abigaïl*, la légende de sainte Catherine et les autres ouvrages dont nous avons parlé. C'est à Florence seulement que l'on peut étudier ce maître.

Son patron l'agent d'affaires des Médicis Thomas Portinari était un descendant du père de la Béatrice de Dante, Folco Portinari qui avait fait construire en 1285 l'église ogivale de Santa-Maria-Nuova. Il chargea le peintre de Gand d'exécuter pour cette église un triptyque que, depuis quatre cents ans, l'on y conserve comme un trésor. Le panneau central représente la Nativité : par un bel effet de lumière, souvent imité depuis, les rayons que répand l'Enfant Jésus éclairent la Vierge qui adore pieusement et saint Joseph debout à côté d'une colonne ; non loin de là se montrent trois bergers, deux chœurs d'anges qui chantent le *Sanctus* dont les paroles sont tracées sur le manteau de l'un d'eux, et un groupe d'autres esprits célestes qui, planant dans les airs, n'émergent qu'à demi des ombres transparentes de la nuit ; au loin se dessinent un paysage du nord, quelques chaumières flamandes et une

(1) Le peintre Hugo Van der Goes repose ici sous la terre ; l'art pleure sa mort, craignant de ne pas retrouver un maître qui l'égale. — Swertius. *Monumenta sepulcralia Brabantiæ*, p. 323.

colline sur laquelle l'ange annonce aux bergers la naissance du Sauveur. Si les riches vêtements des personnages et un vase d'où sortent des fleurs sont surchargés d'ornements, leur exécution est d'un fini digne des maîtres les plus habiles de l'école. Parfois claires et légères, les carnations sont ailleurs sombres et peu transparentes. Les volets, dont la conservation n'est pas aussi parfaite que celle du compartiment central, montrent d'un côté Thomas Portinari et son fils avec saint Matthieu et saint Antoine, de l'autre son épouse et ses filles avec sainte Marguerite et sainte Marie-Madeleine; comme presque tous les panneaux extérieurs de Van der Goes, ceux de *Santa-Maria-Nuova* ont pour sujet l'*Annonciation*; cette grisaille a beaucoup souffert. Sans parler de la *Vierge* du palais Puccini à Pistoïa et du portrait de Portinari de la galerie *Pitti,* nous dirons qu'un tableau *degli Uffizi*, qui représente Marie tenant sur ses genoux son divin Fils à qui sainte Catherine offre une fleur, est marqué des mêmes caractères que le triptyque de *Santa-Maria-Nuova :* moins importante, il flatte davantage le regard, il est encore plus fini. De tous les ouvrages du même artiste que possèdent ou prétendent posséder les musées de Berlin et de Munich, nous ne citerons que *Saint-Jean-Baptiste dans le désert*, panneau signé et daté de 1472, qui est conservé dans la dernière de ces deux villes. Entre des roches couvertes de buissons et une forêt peu épaisse où broute un cerf, près d'une source qui coule à travers une prairie émaillée de fleurs, est assis le saint précurseur. Il est drapé dans un long manteau dont les plis traînent sur l'herbe; une chevelure et une barbe noires et épaisses entourent son visage noble et sévère; sa tête légèrement inclinée, sa paupière baissée, l'expression grave de ses traits, son doigt qui montre les plantes de la prairie, tout indique la méditation : c'est un ermite qui interroge le sauvage désert

qu'il habite. Remarquable comme idée, beau comme paysage, ce tableau n'est pas exécuté avec le fini des triptyques de Florence ; l'auteur y a suivi partout cette manière rude et sombre qu'il a parfois affectée (1).

Hugo Van der Goes tient en même temps de Hubert Van Eyck et des vieux maîtres de Gand : comme l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau*, il aime la simplicité et la largeur, mais il n'a point son génie et sa puissance d'exécution ; son dessin est d'une vérité frappante, le visage est rendu avec un talent merveilleux, mais trop souvent les contours sont durs ; et si nous admirons la délicatesse avec laquelle sont traités l'ameublement et les étoffes, il faut condamner le luxe accessoire, inutile, qui est répandu partout. Quant aux tons, cet artiste semble avoir eu deux manières opposées : parfois il est sombre et noir à l'excès sans avoir la profondeur et la chaleur des Van Eyck, et assez souvent ses carnations sont brillantes mais creuses, ses ombres sont légères et grisâtres : le triptyque de Thomas Portinari présente, sur son compartiment central, ces deux tendances opposées. Hugo Van der Goes est encore l'un des grands peintres chrétiens de la Flandre ; il est délicat et habile, mais il offre, surtout pour la couleur, des symptômes de décadence.

Au-dessus du maître-autel de l'église de Sainte Agathe à Urbin, se trouve un tableau d'une dimension considérable qui représente la Cène : le Sauveur, revêtu d'une robe très-riche, se penche sur la table distribuant le pain consacré à ses disciples agenouillés, tandis que Judas semble éviter le regard de son divin maître et que saint Jean apporte le vin ; deux anges, enveloppés dans de longues tuniques blanches,

(1) Crowe et Cavalcaselle. Op. cit. p. 133 à 139. — Passavant. *Kunstblatt* de 1841. — *Messager de Gand*, 1833, 1841,

planent au-dessus de ce groupe ; parmi les spectateurs se trouvent Frédéric, duc d'Urbin, et le vénitien Zeno qui, après une ambassade en Perse, fut chargé d'engager l'Europe à former une croisade contre Mahomet II. Belle comme composition et comme ordonnance des groupes, vraie mais manquant un peu de douceur, énergique plutôt qu'agréable à voir, offrant des draperies surchargées de cassures parfois anguleuses, vigoureuse et en même temps assez claire de tons, cette peinture est l'œuvre d'un artiste qui semble au moins avoir égalé Hugo Van der Goes. Les comptes de la confrérie du *Corpo di Cristo* d'Urbin nous apprennent qu'elle a été exécutée, de 1465 à 1474, pour la somme de 250 florins d'or, par Juste de Gand, qui, l'année suivante, peignit une bannière pour la même confrérie (1). Les seules indications, que fournisse la Flandre sur ce peintre du nord, qui semble avoir joui d'une grande estime dans le pays de fra Angelico, du Pérugin et de Raphaël, sont deux passages de Sanderus et du manuscrit de M. Delbecq où il est donné comme élève de Hubert Van Eyck, et la description que Mensaert fait dans son *Peintre amateur* de deux tableaux de l'église Saint Jacques de Gand qui représentaient le crucifiement de saint Pierre et la décollation de saint Paul (2). Artiste flamand, semblant tenir à la fois des vieux maîtres et des Van Eyck, Juste de Gand, selon nous, ne peut être confondu avec le Juste d'Allemagne qui, en 1451, exécuta sur le mur du magnifique cloître de *Santa Maria di Castello* à Gênes, la curieuse *Annonciation* que l'on y admire encore aujourd'hui, et le compartiment central, sinon les volets, du triptyque qui est inscrit sous son nom dans le musée du

(1) Pungileoni. *Elogio storico di Giovanni Santi*. Urbino, 1822, p. 66.

(2) Mss. du XVe siècle, possédé par M. Delbecq. *Messager* etc., 1824, p. 132. — Sanderus. *De Gandavensibus eruditionis famâ claris*, p. 79.

Louvre (1). Ces deux œuvres, bien différentes de la *Cène* d'Urbin, sont dues à un talent qui à l'étude des maîtres flamands avait joint celle de l'école rhénane. Nous dirons aussi quelques mots de Liévin de Witte, artiste gantois, qui appartient à une famille de peintres dont douze ont été reçus dans la corporation de saint Luc. Van Mander nous apprend qu'il résidait à Gand, où il était surtout renommé comme sculpteur et architecte ; il avait composé des dessins pour les vitraux de Saint Bavon. C'est lui probablement que l'anonyme de Morelli nous donne, sous le nom de Liévin d'Anvers, comme ayant travaillé avec Memling au bréviaire Grimani ; diverses miniatures du magnifique manuscrit de Vienne qui contient l'histoire des rois de Jérusalem lui sont aussi attribuées, ainsi que deux *Adorations des Mages*, un *saint Hubert* très-remarquable et une *Nativité* qui se trouve au musée d'Anvers (2).

Les maîtres de Gand ne furent pas seuls à marcher sur les traces des quatre grands peintres de l'école flamande au XV[e] siècle ; plusieurs autres villes produisirent des artistes remarquables : l'un des plus célèbres est Dierick Stuerbout. Il naquit en 1391, à Harlem, dans une contrée pittoresque qui offre, du haut de ses dunes, des bois sauvages d'un côté et de l'autre les flots orageux de la mer du Nord, dans le pays qui devait enfanter les Ruysdaël, les Berchem, les Hobbema. Son père Thierry, qui habitait, d'après Van Mander, une vieille maison à façade gothique et à têtes sculptées, située rue de la Croix d'or, était très remarquable comme paysagiste ; et sans doute Dierick apprit, sous sa direction,

(1) Raffaello Soprani. *Vite de' pittori*. — Genovesi, IV p. 369. — Musée du Louvre, n° 258.

(2) *Ecole de peinture à Gand*, par Devigne. — Morelli, Michiels, Héris, ouvr. cit.

à peindre les sites délicieux sur lesquels se détachent ses sujets. D'autres maîtres encore le formèrent; il semble avoir particulièrement étudié les œuvres de Van der Weyden dont il put être l'élève et de Memling qui fut son contemporain : Crowe et Cavalcaselle inclinent à croire que le portrait présumé de ce dernier est de Stuerbout, ce qui établirait que les deux artistes ont été en relations. En l'an 1462, date de ce portrait, Dierick se rendit à Bruges pour réclamer des *patenôtres* qu'il avait prêtées au peintre du duc, Jehan Coustain, qui venait de mourir. Ne pourrait-on pas conclure de ce fait qu'il avait étudié ou travaillé dans son atelier? Quoiqu'il en soit, c'est encore en cette même année 1462, que nous voyons l'artiste de Harlem peindre pour la première fois à Louvain (1).

Louvain, ville depuis longtemps célèbre par son commerce et ses richesses, avait vu s'établir dans son sein, en 1426, une Université dont les élèves devaient bientôt se compter par milliers, et en 1448 elle avait commencé à élever son hôtel de ville, ce bijou de l'art ogival qui est ciselé comme une châsse du moyen-âge : Stuerbout, laissant Bruges, Gand et Bruxelles aux autres maîtres qui florissaient alors, se fixa en 1462, et peut-être même plusieurs années auparavant, dans cette cité où il résida assez de temps pour que Vasari l'appelle *Diric da Lovanio*, et le flamand Lemaire ***Dieric de Louvain.*** Plus tard, peintre officiel de cette ville, comme Van der Weyden l'était de Bruxelles, Stuerbout semble avoir été en grande estime auprès du magistrat qui lui commanda plusieurs ouvrages importants et qui se rendit en corps dans son atelier pour examiner son travail.

(1) De Laborde *Les ducs de Bourgogne*, t. *II*, p. 222. — Van Mander. Ouvr. cit. p 207.

Un manuscrit intitulé *Annales et antiquités de Louvain* renferme les notes suivantes : En 1468, deux tableaux, que l'on voit dans la chambre du conseil, ont été peints par maître Dierick Stuerbout, pour la somme de 230 couronnes de 72 philippus la pièce. Le 30 mai de la même année, la commune de Louvain a fait un autre pacte avec le même artiste pour une peinture longue de vingt-six pieds et large de douze, et pour une autre qui mesurait six sur quatre (1). Le sujet des deux premiers ouvrages est emprunté à la *Légende dorée :* L'empereur Othon III fait périr un seigneur de sa cour faussement accusé par l'impératrice d'avoir voulu la séduire ; mais ensuite il reconnaît son erreur et condamne son épouse à mort. L'un des panneaux montre, au second plan, le seigneur conduit vers le lieu du supplice et se rappelant à la mémoire de sa femme, au premier, le corps décapité et la veuve recevant la tête des mains du bourreau ; l'empereur et l'impératrice regardent du haut d'une terrasse; le fond est formé par un paysage avec une ville, une église et un donjon. Sur l'autre panneau, Othon III occupe son trône ; la veuve, qui en appelle au jugement de Dieu, tient à la main un fer rouge sans souffrir et prouve ainsi l'innocence de son époux ; dans le fond l'impératrice au milieu d'un bûcher ardent dont les bourreaux attisent les flammes (2). Ces deux œuvres importantes montrent que Stuerbout, comme Rogier Van der Weyden, osait emprunter des sujets à la lé-

(1) *Messager des sciences de Gand*, 1833, p 17.—Le texte du mss. de Louvain y est cité. Il se trouve aussi dans le comte de Laborde, ouvr. cit. p. CXVI.

(2) Le *Messager de Gand* donne une description étendue de ce tableau qu'il reproduit en gravure. Jusqu'en 1817, ces deux œuvres remarquables ont été conservées à l'Hôtel-de-Ville de Louvain ; mais à cette époque le prince d'Orange, plus tard Guillaume II de Hollande, les acheta. Lors de la vente de la galerie de La Haye, ils furent adjugés à M Brondgeest pour la somme de 9,000 florins des Pays-Bas.

gende profane : les formes des personnages sont trop longues et trop raides, mais il y a dans les têtes une expression à la fois vive, variée et vraie ; les carnations sont naturelles et les ombres ont assez de profondeur et d'intensité. Passavant attribue à Stuerbout plusieurs panneaux de Francfort, de Berlin et de Naples ; le *Martyre de saint Hippolyte* de Bruges et la *Cène* de Louvain lui sont enfin rendus ; et l'on ne doute plus guère aujourd'hui qu'il ne soit l'auteur des numéros 18 et 19 du musée d'Anvers (1). Le second de ces derniers tableaux est consacré à saint Christophe ; les écrivains légendaires du moyen-âge, les artistes chrétiens de la Flandre et de l'Allemagne, les premiers graveurs de la renaissance ont conté avec prédilection, avec amour, le vieux récit où l'on voit le géant, qui vouait sa vie à porter dans ses bras les voyageurs incapables de traverser le gué d'un fleuve, recevant un jour, sous la figure d'un enfant, le Christ qui faisait plier ses robustes épaules et qui lui disait : Christophe, tu portes le maître du monde (2). Stuerbout l'a traité avec beaucoup de talent. Un fleuve immense coule au fond et sur le milieu du tableau, entre des rives agréables qui ne tardent pas à se transformer en falaises sombres et abruptes ; quelques vaisseaux naviguent dans le lointain ; et au-delà le soleil se couche éclairant les eaux agitées dont toutes les vagues étincellent. A droite, au second plan, derrière une anfractuosité de rocher, l'ermite qui s'est entendu appeler par la voix de l'enfant, s'avance et cherche tenant à la main une lanterne allumée. Au premier plan, saint Christophe, re-

(1) Passavant. Cité dans le *Messager de Gand*. 1841, p. 319. — Catalogue du musée d'Anvers, p. 20 et 21.

(2) Musée de Bruges, n° 10. — Pinacothèque de Munich ; tableau décrit par Johanna Schopenhauer. — *Sacred and legendary art by* Mrs. Jamesson.

vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge qu'il relève d'une main tandis que de l'autre il s'appuie sur l'arbre qui lui sert de bâton, s'avance, mais avec peine, au milieu des eaux du fleuve qui n'atteignent qu'à ses genoux. Sur son épaule droite est assis l'Enfant Jésus dont la tête exprime à la fois une grâce naïve et une véritable grandeur. L'ermite plie sous lui et tourne son regard, avec une expression de surprise très-bien rendue, vers l'enfant merveilleux qu'il lui est si difficile de porter. Celui-ci, levant la main droite vers le ciel, semble lui dire les paroles que nous venons de citer : Ne sois pas étonné, tu portes le maître du monde (1). Ce tableau a été longtemps attribué à Memling ; nous n'en sommes pas étonné : il offre un caractère chrétien et élevé, une connaissance des légendes, une vérité naïve, une poésie de détails, une vigueur et une harmonie de tons qui en font l'une des belles œuvres de l'art ancien ; celui qui l'a vu ne peut oublier le fleuve étincelant de lumière, la tête si douce et si noble de l'Enfant Jésus, et l'expression si naturelle de saint Christophe.

Le dernier des quatre tableaux qui avaient été commandés à Dierick Stuerbout par le magistrat de Louvain, représentait le *Jugement dernier :* le sujet avait été fourni, selon l'usage, par un clerc, maître Jean Van Haecht, docteur en théologie. Maris l'artiste mourut en 1478, laissant son ouvrage inachevé. Pour apprécier ce qui était dû à ses héritiers, la municipalité de Louvain choisit, comme nous l'avons déjà dit, le peintre le plus remarquable du pays, Hugo Van der Goes, qui s'était fait religieux à Rooden Closter au milieu de la forêt de Soignes (2). Ces héritiers, dont trois étaient ses frères et plusieurs ses neveux, eurent droit à une

(1) Musée d'Anvers, n° 19.

(2) Manuscrit de Louvain, cité plus haut.

somme de plus de trois cents florins ; ils étaient tous peintres comme lui. Nous ne savons s'ils ont continué les traditions de Dierick Stuerbout ; mais il est certain que beaucoup d'artistes secondaires les ont suivies, s'efforçant, comme lui, de briller par la beauté de leurs paysages, près des bords de la Meuse, plutôt que par l'expression, la vérité et la noblesse. Stuerbout a du talent, mais il est loin d'égaler Memling.

C'est peut-être de son école que sortirent aussi deux autres peintres, nés comme lui à Harlem, Albert Van Ouwater et Gérard de Saint-Jean. Bien que l'on ne connaisse que très-peu de chose sur leur vie et leurs œuvres, on peut néanmoins assurer qu'ils vécurent dans leur ville natale et qu'ils y peignirent des tableaux très-importants, d'aprés les idées, la manière et le coloris de la grande école brugeoise. Avec Stuerbout, ils contribuèrent beaucoup à donner le goût de la peinture à la Hollande, qui envoya plusieurs artistes pour prendre part aux travaux exécutés à Bruges en 1468 et qui fournit, vers la fin du XVe siècle, quatre élèves à l'école du maître tournaisien, Philippe Truffin. Ce sont ces peintres, formés à Bruges et à Tournai, qui allaient rattacher aux grands maîtres de l'école flamande Corneille Engelbrechtsen et Lucas de Leyde ; ce sont leurs travaux sur le paysage qui préparaient les Hollandais à surpasser, dans ce genre, tous les autres peuples (1).

La Flandre française, le Hainaut, le Cambrésis et l'Artois enfantèrent aussi, au XVe siècle, des artistes qui suivirent les traces des grands maîtres. Dans cette contrée, la cité qui servait de centre artistique était Tournai : l'un de ses vieux maîtres Robert Campin, avait formé dans son école, outre Roger de la Pasture dont il a déjà été fait mention et plusieurs

(1) Michiels. *Histoire de la Peinture*, t. II, p. 235 et suiv. — Mémoire de M. Héris, p. 169.

autres élèves, Jacques Daret, que nous voyons reçu le 18 octobre 1432, dans la corporation des peintres de la ville dont il fut nommé prévôt le même jour; en 1468, s'étant transporté à Bruges, à la tête de plusieurs autres peintres qu'il avait amenés de Tournai, il fut taxé à vingt-sept sous par jour, somme relativement très importante puisque la plupart des autres artistes et ouvriers n'en recevaient que dix et que Hugo Van der Goes lui-même, malgré sa réputation et son talent, n'en obtenait que quatorze (1). Philippe Truffin, qui est cité dans le même document comme ayant aussi amené plusieurs ouvriers tournaisiens, avait été reçu dans la corporation en 1461 ; il forma une école célèbre où vinrent étudier, outre quatre peintres de Harlem, des apprentis de Bruges, de Gand, d'Utrecht et de St-Jacques-en-Galice ; son nom ne disparaît des registres de la confrérie de saint Luc qu'en 1506. Plusieurs autres maîtres y florissaient à la même époque, Philippe Voisin reçu dans la corporation le 14 juillet 1467, Jean Gygart et Massin dont les noms se retrouvent dans le compte des fêtes de Bruges. Un poète du Hainaut, Jean Lemaire, nous fait connaître d'autres artistes tournaisiens, dans une pièce de vers qui a pour titre : *La couronne margaritique*. Après avoir annoncé la venue de Jean Van Eyck, de Memling, de Stuerbout, de Van der Goes, il s'exprime ainsi :

> Et de Tournay. plein d'engin célestin,
> Maistre Loys dont tant discret fut l'œil,
> Et cil, qu'on prise au soir et au matin,
> Faisans patrons, Baudouyn de Bailleul (2).

Parmi plus de cent noms de peintres qui nous sont révé-

(1) Registres de la corporation de saint Luc, appartenant à M. Du Mortier : passim. — *Compte de maistre Fastré Hollet, touchant les euvrages fais en l'ostel de monseigneur le duc de Bourgoingne en la ville de Bruges pour y tenir la feste de la Thoison d'Or et de la solennité de ses nopces, en l'an MCCCCLXVIII.* De Barante. *Histoire des ducs de Bourgogne*, éd. de Reiffenberg, t. X, p. 246 et 251.

(2) *Manuscrits de la bibliothèque Royale*, par Paulin Pâris. — La pièce de Jean Lemaire y est citée en entier.

lés par les comptes que maître Fastré Hollet rendit à Charles-le-Téméraire pour justifier des dépenses faites à Bruges en 1468, nous trouvons encore ceux d'un grand nombre de peintres du midi de la Belgique et du nord de la Flandre. Sans citer les dix-neuf artistes qui y furent envoyés par la ville d'Ypres, nous donnerons ce qui se rapporte à Valenciennes, Douai, Arras et Cambrai.

PAINTRES DE LA VILLE DE VALENCHIENNES.

A Colinet le paintre, pour VI jours qu'il a ouvré au prix de X sous par jour	LX s.
A Jehan le Fèvre, paié pour sembl.	LX s.
A Jehan Clerebault	LX s.
A Alart de Paris, paié pour V jours, audit pris.	L s.
A Nicaise, ouvrier d'ozière, paié pour sembl., V jours, au pris de VI s. par jour	XXX s.
A Nicaise, ouvrier de cirre, paié pour sembl.	XXX s.
A Jehan Rougenon, paié pour sembl.	XXX s.

PAINTRES ET AUTRES OUVRIERS DE CAMBRAY, ARRAS ET DOUAY.

A Gilles Colleman, paié pour VI jours, comprins sa venue, à X s. par jour	LX s.
A Jehan Logier, paié pour sembl.	LX s.
A Pierre Bourgongnon, paié pour V jours à XII sous. . .	LX s.
A Jehan de Cambray, paié pour sembl. VI jours qu'il a ouvré, à X sous par jour	LX s.
A Gilet Savary, paié pour sembl.	LX s.
A Hacquinet, le paintre, paié pour sembl.	LX s.
A Jehan Aloyer, paié pour VI jours qu'il a ouvré, au pris de V s. VI d. par jour.	XXXII s.
A Bertholomi Tholez, paié pour sembl.	XXXII s.
A Jehan Engheran	XXXII s.
A Hacquinet de la Haulte Rue	XXXII s. (1)

Sans doute beaucoup de ces noms appartiennent à de simples ouvriers décorateurs ; mais comme plusieurs de ces peintres inconnus recevaient des appointements plus élevés que ceux de quelques artistes remarquables avec qui ils tra-

(1) Extrait des Comptes de maistre Fastré Hollet que nous venons de citer.

vaillaient, on peut croire qu'il y avait parmi eux des hommes de mérite. Douai semble avoir le droit d'en revendiquer deux comme ses enfants : l'un est Savary, nom de famille qui se retrouve souvent dans les archives de la ville vers le XVe siècle (1), et l'autre Jehan de Cambray qui était sans doute parent de Nicaise de Cambray, dont il est dit dans un compte présenté au duc de Bourgogne par Guillaume Pouppet en 1448 : *A Nicaise de Cambray, peintre, demeurant en la ville de Douay....* D'autres comptes nous apprennent que ce Nicaise de Cambray se rendit à Bruges et à Saint-Omer afin de faire exécuter des moralités devant Philippe-le-Bon, avec plusieurs compagnons qui étaient aussi de Douay (2) et dont l'un Michel, pourrait bien être identique avec Micquiel le Thieulier, artiste qui, de 1476 à 1501, a joui d'une grande réputation, tant pour la peinture décorative que pour la peinture proprement dite (3). Douai compte encore, au nombre des artistes à qui elle a donné le jour, Simonet qui en 1453 travailla à Bruges, au prix de quatre francs pour deux jours (4), et Jehan Lefrancq, peintre de la ville qui, en 1521, par ordre de Charles-Quint *faisait une forme et figure de la ville et du chastel, portes, tours et murailles de Béthune* (5). Si des re-

(1) Archives de la ville de Douai. Armoire n° 7, liasse 15, liasse 22, où l'on trouve les noms d'une famille Savary.

(2) Le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, p. 393 et 437. — *Nicaise de Cambray paincte demourant en la ville de Douay* — Extrait des archives de Lille de 1448 — Dans les comptes de 1438, il est dit : « Pierre Michiel, Nicaise de Cambray et autres de la ville de Douai. »
« *Pierre Michiel, Nicaise de Cambray et autres de la ville de Douay.* »

(3) Il existait à l'Hôtel-de-Ville de Béthune un tableau du jugement dernier qu'un peintre de grande réputation (Micquiel le Thieulier) *revernissait de nouvel, et il exécutait une histoire où s'observaient les sept péchés mortels, ainsi que plusieurs personnaiges, auctorités et escriptions de la sainte escripture.* — *Artistes du nord de la France*, par M. de la Fons Mélicocq, p. 92, id. p. 107 et 109. — Cet ouvrage, abondant en citations curieuses, est le fruit de recherches longues et patientes faites dans beaucoup de villes du nord de la France.

(4) Le comte de Laborde, ouvr cité p. 424.

(5) *Les artistes du nord de la France*, par M. de la Fons Mélicocq, p. 140.

cherches faites à la hâte et sans ordre ont suffi pour nous faire retrouver les peintres douaisiens dont nous venons de citer les noms (1) que ne découvrerait-on, au moyen de travaux sérieux, dans les archives de Lille, d'Arras, de Cambrai, de Valenciennes? Cette dernière ville pourrait surtout citer le célèbre peintre Marmion qui enlumina, en 1467, un bréviaire pour le duc de Bourgogne ; le poéte Lemaire l'a loué dans ses vers, où il dit de lui :

Et Marmion, prince d'enluminure,
Dont le nom croist comme paste en levain,
Par les effects de sa noble tournure.

Son tombeau se trouvait à Notre-Dame-la-Grande ; on lisait sur la pierre qui le recouvrait :

Je suis Simon Marmion vif et mort,
Mort par nature et vif entre les hommes
J'ai décore par art et sens acquis,
Livres, tableaux, chapelles et autels (2).

Mais nous nous abstenons de reproduire la liste des artistes que révèlent les recherches de M. de Laborde et de M. de la Fons-Mélicocq : il est préférable, pour faire connaître combien la Flandre a produit de peintres illustres au XV[e] siècle, de décrire quelques-uns des chefs-d'œuvre, encore aujourd'hui existants, dont les auteurs sont inconnus.

(1) En retrouvant, à plusieurs reprises, dans des contrats de vente passés à Douai au XV[e] et au XVI[e] siècle, le nom de Bouloigne ou Boullogne, qui devait être illustré un peu plus tard par le célèbre sculpteur douaisien, Jean de Bologne, nous nous somme demandé s'il ne fallait pas rattacher cet artiste aux peintres des ducs de Bourgogne, Hue, Jean et Denis de Bouloigne ou Boullongne dont les noms se retrouvent sans cesse dans les comptes des ducs de Bourgogne de 1405 à 1455. Le comte de Laborde, ouvr. et p. cités. — Pour les noms de Boulogne, voir les extraits des archives de la ville de Douai, faits par M. Guilmot : un Jean de Boulogne vivait en 1489.

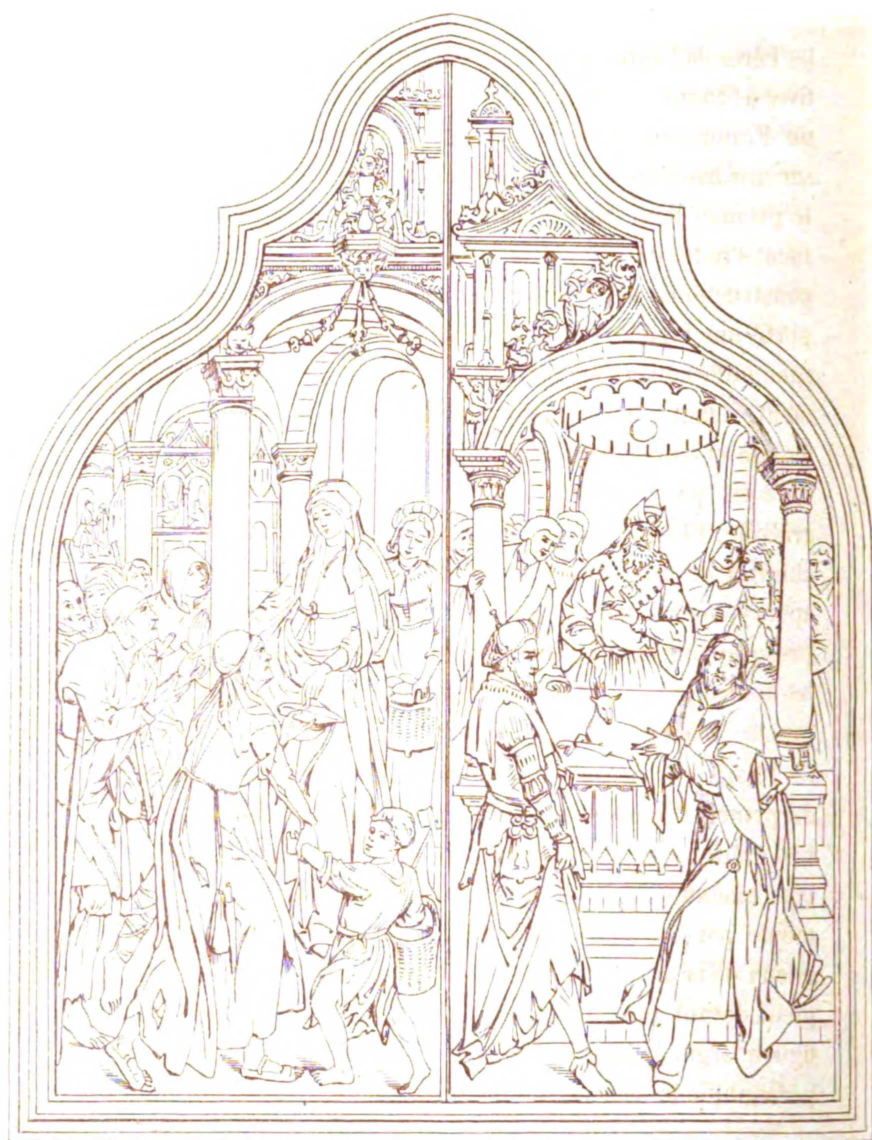
(2) Le comte de Laborde, *les ducs de Bourgogne*, t. I. Introduction, t. II, p. XXVII.—Comptes des ducs de Bourgogne pour l'année 1467. Archives de Lille.

La ville de Douai, dont nous parlions tout-à-l'heure, conserve, outre le retable d'Anchin que nous décrirons en particulier dans la dernière partie de cet ouvrage, deux volets d'un triptyque qui doit dater de la fin du XVe siècle. La partie centrale, qui est perdue, devait représenter la Vierge Immaculée, entourée probablement des emblêmes que les peintres flamands lui ont toujours donnés et que nous offre un autre tableau plus petit, conservé aussi à Douai (1). La face intérieure montre, sur le panneau de droite, au milieu de vastes arcades où s'ouvrent diverses perspectives, un pape, peut-être Sixte IV, assis sur un trône de marbre, et à ses pieds saint Jérôme avec le lion pour symbole, saint Ambroise portant le fouet qui rappelle son énergie à l'égard de Théodose et de l'impératrice Justine, et saint Augustin qui tient à la main un cœur flamboyant ; au second plan, s'offrent saint Jean Chrysostôme et plusieurs Pères de l'Eglise grecque. Sur le panneau de gauche, dont l'arcade laisse entrevoir la ville de Douai avec les principaux monuments qu'elle possédait au XVe siècle, nous trouvons les principaux docteurs de l'Université de Paris, saint Bonaventure, Pierre Lombard, Duns Scott et plusieurs autres qui soutiennent ou indiquent, comme

(1) Ce tableau, qui a 1 m. 36 de haut et 0,97 de larg., est conservé dans la sacristie de N.-D. à Douai (appartement de M. le doyen). La Vierge se tient debout, les mains jointes; sa tête, au type allongé, est pieuse et recueillie; malheureusement elle a été grossièrement restaurée, ainsi que tout le reste du tableau. Elle se détache sur un paysage qui représente une campagne lointaine; autour d'elle se dresse un portique peint en or, dont l'architecture est renaissance, dans le but de rappeler sans doute le symbole de l'Ecriture *Porta Ezechielis clausa*, souvent appliqué à la Vierge Immaculée. Au-dessus de ce portique, la Père Éternel, personnage à peine encore visible. En haut, à droite, le soleil avec ces mots *electa ut sol*, et à gauche la lune et cette inscription *pulchra ut luna*; plus bas, autour du portique, un palais, un puits, un cèdre, une branche, un miroir, un treillis, un lis, un olivier, une fontaine et une tour, emblêmes qui sont tous accompagnés d'une légende relative à l'Immaculée-Conception.



Panneaux d'un rétable représentant
L'IMMACULÉE CONCEPTION,
conservés dans le Musée de Douai
(Face intérieure).



A. Robaut d'après l'original — Imp. A. Robaut à Douai

Panneaux d'un retable représentant
L'IMMACULÉE CONCEPTION
conservés dans le Musée de Douai

(*Face extérieure*)

les Pères de l'autre volet, des inscriptions qui sont toutes relatives à l'Immaculée Conception. En avant, sont deux religieux, un Franciscain et un Dominicain, qui portent tous les deux sur une banderolle un texte favorable au même dogme, et dont le premier tient dans la main un monument qui est évidemment l'hôtel de ville et le beffroi de Douai avec toutes leurs constructions. Au premier plan, sous la garde d'un ange qui porte une tablette où se lit un passage de saint Bernard, sont agenouillés divers personnages laïques en qui, très probablement, il faut voir les commettants, Baudoin de Deuyeul, sa femme et leurs enfants. La peinture que nous venons de décrire est polychrôme; celle des panneaux extérieurs est une grisaille. Elle représente deux faits de la vie de saint Joachim et de sainte Anne, qui sont empruntés à un évangile apocryphe et que les peintres du XV[e] siècle rattachaient presque toujours à l'Immaculée Conception (1). Sur le volet de droite, saint Joachim présente un agneau en holocauste ; mais il est repoussé par le grand prêtre Issachar et les Pharisiens, à cause de la stérilité de sa femme. La tête du principal personnage est empreinte d'une expression de résignation qui doit frapper l'œil le moins exercé ; c'est un type magnifique. Le grand prêtre, sans déroger à sa dignité même par un sourire, repousse l'agneau d'un geste dédaigneux de la main droite ; un pharisien se pose orgueilleusement devant saint Joachim ; à gauche du grand prêtre, une figure large, épanouie, coiffée d'une sorte de capuchon qui personnifie le sensualisme, et plusieurs autres personnages

(1) *Legends of the Madonna, by Mrs Jamesson*, p. 150. Cette gracieuse légende des évangiles apocryphes est rapportée en entier dans l'excellent ouvrage de Mrs. Jamesson, et en partie dans celui de M. l'abbé Freppel qui a pour titre : *Les Pères Apostoliques et leur époque*, p. 52 et 53. Ce sujet a été traité par Taddeo Gaddi, Gharlindajo, Luini, et aussi par Albert Dürer; il était très-populaire au XV[e] siècle.

dont les figures sont individualisées avec un talent remarquable. Le panneau de gauche nous montre, comme sujet principal, sainte Anne distribuant des aumônes aux pauvres, afin d'obtenir que le ciel lui accorde d'être mère. La figure de la sainte est grave et triste, sa pose modeste et gracieuse; plusieurs mendiants s'avancent vers elle, un vieillard, infirme de la jambe gauche, qui se soutient sur deux béquilles, et trois femmes d'âge différent, dont la première tient, de la main droite, avec une certaine fermeté, un enfant qui a l'air de vouloir s'échapper pour aller s'occuper à des jeux vers lesquels son regard est tourné. La suivante de sainte Anne, que les évangiles apocryphes appellent Judith, porte un panier contenant du pain; elle offre, sous sa coiffure et ses vêtements flamands, une charmante figure qui rappelle les types milanais et florentins. Dans le fond du tableau se voient deux autres scènes qui se rattachent au sujet principal; dans une chambre, l'ange Gabriel annonce à sainte Anne qu'elle sera mère, et près de la porte d'or dont il est parlé dans la légende, Joachim, qui a eu la même révélation, rencontre son épouse qui vient à sa rencontre. La partie polychrôme de ce tableau, laisse voir sans doute une certaine ignorance de l'anatomie et de l'art de grouper, de poser les personnages; mais il faut reconnaître qu'il y a dans les figures, parfois une suavité céleste et parfois aussi une expression, une énergie des plus frappantes. La grisaille, qui ne nous semble pas de la même main, est bien plus remarquable encore; le style plus large et plus pur qui se développe dans les arcades, une connaissance plus avancée de l'anatomie, le fini des contours, un art plus étudié qui se montre dans les poses et dans les groupes, le caractère terrestre, humain qui se reconnaît dans les figures, sauf celle de Joachim où l'on retrouve, au contraire, une suavité admirable, tout révèle un autre style

en peinture, un artiste qui, connaissant à fond les procédés et les œuvres des flamands, avait aussi pénétré les secrets de l'art italien (1).

C'est encore à un peintre inconnu du XV[e] siècle que l'on doit le *Baptême du Christ*, triptyque conservé à l'Académie de Bruges qui a longtemps passé pour l'une des productions les plus importantes de Memling (2). Un vaste paysage occupe les trois panneaux ; dans le fond, au loin, Jérusalem avec de nombreuses tours et un castel gothique qui la domine ; à gauche, le sol, qui descend en ondulations agréables, porte une épaisse forêt dont les chênes robustes s'entourent de branches de lierre, masse de verdure sombre et fraîche où l'œil saisit de véritables lointains ; à droite, des buissons, des arbres et des rochers embellissent une prairie dont l'herbe verdoyante est diaprée de lis, de mauves, de violettes et d'une foule d'autres fleurs ; au milieu, le Jourdain coule sinueusement, rongeant ses rives et réfléchissant dans ses eaux limpides les arbres, les fleurs et le ciel bleu qui sourit à ces riches campagnes ; la lumière du soleil à son déclin se joue dans l'onde, dort sur la pelouse qui brille au loin et teint

(1) La description de ces deux volets est empruntée à un travail de M A. Cahier, qui a pour titre : *Un vieux tableau du musée de Douai*. (*Mémoires de la Société*, t. IV de la 2[e] série, page 21 de l'appendice). Nous n'avons fait qu'abréger cette intéressante étude dont nous avons reproduit les appréciations presque textuellement. Nous avions cru d'abord que le sujet des grisailles était, d'un côté le Christ repoussé par les juifs, et de l'autre une personnification de la charité. M. Cahier avait jugé de même, d'après notre avis. Cette erreur, qui était la nôtre, a été, dans la description que nous venons de donner, corrigée suivant la judicieuse critique faite par le R. P. Charles Cahier, à qui son parent avait communiqué notre travail, malheureusement après l'impression

(2) Académie de Bruges, n° . — Waagen ne retrouve nullement le faire de Memling dans ce tableau ; il serait aussi difficile de reconnaître le pinceau de Van der Weyden. Encore un chef d'œuvre dont l'auteur est inconnu. On pourrait l'attribuer à l'école de Stuerbout.

de reflets dorés les feuilles des chênes de la forêt. Ce n'est pas ce désert aride dont il est parlé dans l'évangile qui frappe par son caractère âpre et sauvage ; c'est une nature riche et splendide, c'est la terre qui se réjouit de la venue du Sauveur. Il va descendre sur la terre, et dans le lointain, au-delà du fleuve, au sein de la solitude, une première scène nous offre saint Jean parlant à un grand nombre de juifs qui l'écoutent : assis sur une pierre couverte de mousse, vêtu de la tunique en poil de chèvre, le Précurseur dit au peuple : Je suis la voix qui crie dans le désert, préparez la voie pour le Seigneur. Au second plan, l'austère prophète est encore environné d'un grand nombre de juifs, sa figure est empreinte d'un profond respect, et son doigt montre à ses auditeurs Jésus qui, sortant de la forêt, s'avance, grave et majestueux, tandis que sa bouche s'ouvre pour prononcer sans doute les paroles que rapporte le texte sacré : voici l'Agneau de Dieu. Au premier plan, le Jourdain, qui est sorti de l'ombre de la forêt, roule à travers la pelouse une eau plus claire et plus brillante ; le Christ s'est avancé dans le fleuve qui baigne ses genoux ; sa douce et noble tête prie avec recueillement ; ses mains sont jointes ; sauf le milieu du corps, il est dépouillé de ses vêtements que porte un ange recouvert d'une chape splendide. Agenouillé sur une roche assez élevée de la rive, saint Jean, dont la figure austère exprime le sentiment d'adoration le plus profond , laisse couler du creux de la main, sur les cheveux du Messie, l'eau du fleuve qui ruisselle le long des joues en gouttes brillantes. Sous la forme d'une colombe, l'Esprit-Saint plane au-dessus de cet admirable groupe, et plus haut, entouré des chœurs des anges, se laisse entrevoir Dieu le Père, dont la voix fait entendre ces mots : Celui-ci est mon fils bien-aimé. Cette page de peinture est un admirable développement de

l'évangile : lorsque l'on se rappelle le texte sacré en présence du tableau, on se dit que l'artiste l'a étudié à fond, que non-seulement il en a compris l'idée générale, mais qu'il en a saisi et exprimé tous les détails. Que le baptême est bien préparé par les deux scènes de la solitude! Qu'il est bien rendu au premier plan! Le ciel s'est entr'ouvert pour que la Sainte-Trinité puisse le contempler, les juifs le voient avec admiration, et la terre montre son allégresse en se parant de toutes ses feuilles et de toutes ses fleurs! L'auteur s'y montre bien l'un de ces grands artistes chrétiens du XVe siècle qui répugnaient à représenter un fait isolé, qui le préparaient et le complétaient par tout ce qui s'y rapporte, qui voulaient toujours peindre, non un événement, mais un ensemble. Dans le caractère d'individualisation qui se lit sur les têtes, dans le splendide paysage qui est jeté sur les trois panneaux, nous retrouvons aussi tous les caractères des grands maîtres flamands; ce qu'il y a de vrai et de grand dans les bois, les eaux et la perspective, rappelle Dierick Stuerbout à qui ce tableau est maintenant attribué par quelques connaisseurs. Les volets représentent, comme dans presque tous les tableaux de cette époque, les donateurs; à droite, le père et le fils avec un saint Jean l'évangéliste qui est très-remarquable; à gauche se détachent, sur le fond sombre de la forêt, une mère dont la main porte un chapelet à grains d'or et d'argent, traités avec la finesse du miniaturiste le plus exercé, et ses quatre filles agenouillées derrière elle, figures flamandes pleines de suavité; la sainte qui les protége porte une couronne sur le front, et sa main tient une sorte de bourse garnie de perles. A l'extérieur, les volets ont pour fond une grande salle à arcades; ils offrent une admirable Vierge avec l'Enfant Jésus qui porte une grappe de raisin, et de l'autre côté se voient une dame et sa fille, près de qui se

tient sainte Madeleine , soutenant de la main le vase de parfums symbolique.

Le musée d'Anvers contient aussi plusieurs œuvres très-remarquables qui sont dues à des peintres flamands du XV[e] siècle ; il en est de même des galeries de Bruxelles, de Francfort, de Munich, de Vienne et de Madrid (1). Nous nous contenterons de décrire l'un de ceux qui sont conservés à Paris et le célèbre *Jugement dernier* de Dantzig.

Le Louvre montre plusieurs peintures flamandes très-curieuses qui n'ont encore pu être attribuées avec certitude à un artiste célèbre ; l'*Instruction pastorale*, le *Christ couronné d'épines* et *les Noces de Cana* (2). La plus remarquable est la Salutation angélique qui porte le numéro 595. Dans une chambre moyen-âge, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel elle dépose un livre ; elle se retourne vers l'ange qui vient lui annoncer qu'elle sera mère de Dieu. Sa tête, au type puret allongé, offre à la fois beaucoup de noblesse et de suavité ; elle est entourée de longs cheveux flottants. Marie vient d'entendre la parole de l'ange ; elle réfléchit avant d'accepter cet honneur, son regard se porte au loin comme pour interroger l'espace. L'ange qui est agenouillé à quelque distance la regarde, semblant étonné qu'elle puisse hésiter un instant ; sa figure est très-douce et très-suave ; il est revêtu d'une robe blanche et d'une longue chape en brocart à dessins noirs. Dans la chambre, à droite, un lit à la tête duquel pend un médaillon en or ; au milieu, une chaise et une armoire en bois sculpté ; à gauche

(1) Musée d'Anvers, n[os] 95 à 106. —Musée de Bruxelles, n[os] 360 et suiv. —Musée d'Amsterdam, n[os] 352 et 383 —Musée de Madrid, n[os] 443, 1310, 1395, etc.

(2) Musée impérial du Louvre, n[os] 589, 593 et 596. Pour la description du n[o] 595, nous avons pris en partie le texte de l'excellent catalogue qui est dû aux recherches de M. Frédéric Villot.

une cheminée devant laquelle est placé un banc de bois garni de trois coussins rouges ; au plafond un lustre à six branches ; près de l'ange, sur le sol, un vase de faïence, d'où sort un lis, emblême de la pureté de Marie ; une fenêtre laisse apercevoir la campagne dorée par le soleil La teinte chaude du paysage révèle un peintre qui aimait le coloris des Van Eyck et de leur école; et la pureté si chrétienne et si noble des têtes semble rappeler la pieuse école de Memling.

L'église cathédrale de Dantzig montre, dans l'une de ses chapelles latérales, un triptyque qui est bien plus important comme œuvre d'art : en 1473, dans la guerre maritime que cette ville faisait à la Hollande, l'un de ses marins Paul Benecke, s'empara d'un navire hollandais sur lequel se trouvait ce tableau qui était sans doute envoyé par l'auteur à celui qui l'avait commandé (1) ; placée dans l'église Notre-Dame, cette peinture ne cessa point, même après Luther, d'être entourée d'une grande véneration et d'être considérée comme la plus grande curiosité artistique de la ville. Elle représente le *Jugement dernier*. Sur un vaste et brillant arc-en-ciel le Christ est assis, le visage sévère, la main levée, ayant, auprès de la tête, à gauche l'épée du juge, et à droite le lis de la pureté; il est revêtu d'un manteau rouge, retenu par une agraffe, qui entoure ses genoux de plis harmonieux ; une boule d'or, où se réfléchissent les objets voisins, lui sert de marchepieds; moins terrible que le Christ de la fresque de Michel-Ange, il est plus majestueux et plus chrétien : au-dessus de

(1) Chronique de George Melman, citée, d'après le docteur Th. Hirsch, par M. le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 51. — Nous donnons la description du tableau conservé à Dantzig, d'après le travail de M. Johanna Schoppenhauer, *Johan Van Eyck*, t. I, p. 84-96, qui est rapporté dans Michiels, t. II, p. 242 et suiv., et d'après la remarquable photographie que M. Flotwell a faite du *Jugement dernier*, et qu'il a exposée à Paris, au salon de 1859, sous le n° 585.

lui, planent quatre anges qui portent les instruments de la Passion, rappelant ainsi aux hommes ce qu'a fait pour eux Celui qui est maintenant un juge inexorable. Les douze apôtres, dont il a été dit dans l'évangile qu'ils siégeront aux côtés du Christ, sont rangés derrière lui six à droite, et six à gauche ; en avant des six premiers, la Vierge le front couronné d'une auréole, revêtue d'un manteau vert sombre, est agenouillée devant son divin Fils, portant encore, sur sa figure si suave, l'expression de la prière et de l'amour, tandis qu'en avant des six autres est agenouillé saint Jean, qui revêtu d'une tunique en poils de chameau, montre cette tête noble et sévère qui rappelle à la fois qu'il est prophète et qu'il symbolise la loi antique. Au-dessous de ce groupe, trois anges, enveloppés dans ces longues robes flottantes qu'aimaient les miniaturistes du XIIIe siècle, font retentir aux quatre vents du monde les trompettes formidables dont les sons retentissent jusque dans les tombeaux et réveillent ceux qui y sont endormis du sommeil de la mort.

A ce bruit, toutes les générations, qui se sont succédées depuis Adam, sortent étonnées, de leur sépulcre : c'est le sujet de la scène qui occupe le bas du tableau. Au centre, se dresse saint Michel, dont la taille égale deux fois au moins celle des ressuscités : rien de plus beau, de plus fier, de plus sérieux que la tête de l'archange ; ses longs cheveux blonds sont retenus par un bandeau sur le devant duquel brille une croix de diamants ; des aîles, dont les couleurs rappellent la queue du paon, s'entrouvrent au-dessus de ses épaules ; il est revêtu d'une brillante armure d'or que laisse voir le vaste manteau de pourpre jeté sur ses épaules. Sa main droite tient levé un bâton d'ébène, et sa gauche porte la balance où se pèsent les mérites et les démérites des âmes ; sur l'un des plateaux qui touche la terre se trouve un juste qui prie age-

nouillé, et sur l'autre qui se lève, un coupable qui trébuche déjà et qu'un démon saisit par les cheveux pour l'entraîner dans le gouffre béant où il est attendu. Aux pieds de l'ange les morts ressuscitent de toutes parts, se dégageant de la terre qui les recouvre ; plusieurs sont déjà jugés. A gauche, l'angoisse, le désespoir, la folie agitent les damnés que des démons, au rire vraiment satanique, poussent vers l'enfer : l'enfer se découvre sur le volet de gauche, entre des roches sombres et abruptes qu'assiègent des flammes, et le sentier qui y mène est rempli d'une foule nombreuse de damnés qui courent, se mêlent, se pressent présentant les poses les plus diverses, les raccourcis les plus étranges, ainsi que des démons terribles, mais non repoussants, à qui ils sont livrés pour jamais. A droite, toutes les têtes de ceux qui ressuscitent, révèlent l'avant-goût de la céleste béatitude ; des saints et des saintes, des chrétiens et même un païen se dirigent déjà vers le ciel ; c'est sur le volet de droite que se montre l'entrée du paradis. Un portail gothique, dont les arceaux, les pendentifs, les balcons, les colonnettes sont ornés de scènes et de statues en demi-relief ou portent des anges ornés de chapes étincelantes, pinçant la lyre, jetant des fleurs, et chantant la gloire des élus, s'élève majestueux sur un sol semé de perles et de diamants, au milieu d'épais nuages dont il semble se dégager. Plusieurs saints, qui ont déjà franchi les degrés du parvis céleste, s'avancent conduits par un pape et un cardinal ; trois anges en admettent plusieurs qu'ils revêtent d'ornements sacerdotaux ; sur la deuxième marche saint Pierre, qui porte la clef d'or du paradis, tend la main à un vieillard qui entre, et un ange aide et encourage plusieurs autres bienheureux qui vont pénétrer dans la cité sainte. Si tout est crainte, angoisse et désespoir sur le panneau opposé, tout sur celui-ci est allégresse, bonheur in-

time et pieuse exaltation. A l'extérieur, les volets représentent, sur le panneau de droite, une statue de la Vierge qui est placée dans une niche au pied de laquelle s'agenouille le donateur, seigneur revêtu d'une robe noire garnie de fourrures dont l'écusson pend derrière lui, et sur le panneau de gauche, un saint Michel qui terrasse deux démons, et une femme agenouillée, près de laquelle sont des armoiries qui portent cette devise : *Pour non falir*. Le caractère général de ce tableau, l'individualisation des têtes, la vérité de l'expression, l'éclat du coloris, la disposition des draperies, l'or des monuments et des étoffes de brocart, tout annonce une œuvre sortie de l'école des Van Eyck, des Van der Weyden et des Memling, et une œuvre qui tient son rang parmi les monuments les plus remarquables que l'art chrétien ait produits dans la Flandre : mais quel en est l'auteur? Les uns répondent Hubert, les autres Jean Van Eyck ; ceux-ci Memling, ceux-là, Albert Van Ouwater : la critique sans doute ne pourra jamais résoudre définitivement cette question ; elle sera toujours muette ou partagée sur l'origine de ce tableau comme sur celle de tant d'autres retables de la Flandre, jusqu'à ce qu'un document authentique révèle les noms du commettant et de l'artiste.

La découverte de Hubert Van Eyck et les chefs-d'œuvre de son frère, de Van der Weyden, de Memling et de ces nombreux artistes dont nous venons de parler, avait donc imprimé à la Flandre, au Hainaut, à l'Artois et même à la Hollande un mouvement artistique large et puissant : ce mouvement ébranla aussi l'Allemagne et la France; et, traversant les Alpes, et les Pyrénées, il alla agiter les contrées méridionales, dirigeant ainsi en sens inverse, pour le XV[e] siècle, le courant civilisateur qui jusque là avait toujours marché du sud au nord. Tournai, Gand, Anvers, et surtout Bruges, Bruges

cette Florence du nord dont les ducs de Bourgogne furent les Médicis, possédèrent à cette époque des écoles de peinture presque aussi célèbres que celles qui se formèrent plus tard, en Italie, autour du Pérugin et de Raphaël. D'un autre côté, les comtes de Flandre donnaient en présent à tous les princes de l'Europe les chefs-d'œuvre des artistes du nord : bientôt, jusqu'en Espagne et en Sicile, les rois, les seigneurs, les évêques et les abbés appelèrent des sculpteurs et des peintres flamands pour la décoration de leurs palais et de leurs églises ; et les vaisseaux de Bruges transportèrent au loin ces triptyques de Jean Van Eyck, de Van der Weyden et de Memling que le voyageur s'étonne de retrouver encore aujourd'hui dans la cathédrale de Dantzig et dans le musée de Naples, dans la galerie de Vienne et dans les cloîtres de Burgos. L'Allemagne, que ses idées et son école de Cologne, sa langue et sa position géographique rapprochaient de la Flandre, ne tarda pas à admirer et à imiter les grands artistes des Pays-Bas : la Westphalie, l'Alsace et la Franconie en fournissent beaucoup de preuves. Parmi les peintres qui se formèrent d'après la manière des Van Eyck et de Van der Weyden, citons particulièrement Victor et Henry Dunwege qui florissaient à Dortmund vers 1520, et dont un panneau remarquable se voit au musée d'Anvers (1), Martin Schongauder qui, né à Colmar vers 1420, a laissé des tableaux très-importants que conserve sa ville natale, et que l'on peut regarder comme le chef de l'école allemande (2), Frédéric Herlen et son fils Josse, imitateurs de Jean Van Eyck dont Nordlingue et Augsbourg se vantent encore de posséder les œuvres, et Michel Wolhgemuth qui florissait à Nuremberg

(1) Musée d'Anvers, n° 74.—Le catalogue donne une excellente description du tableau, p. 72.

(2) Le comte de Laborde, *les ducs de Bourgogne*, p. 538 et 574.

vers le commencement du XVIe siècle (1). Les gravures d'Israël Von Mecheln, de Zwott et de plusieurs des maîtres que nous venons de citer, ainsi que les catalogues des grands musées et des collections importantes de l'Allemagne, témoignent aussi de l'influence de la peinture flamande, et particulièrement, d'après Waagen, de celle de Roger Van der Weyden. Malheureusement, presque tous les artistes de la rive droite du Rhin affectionnèrent le laid et formèrent une école dure dans son exécution, exagérée dans ses poses et grimaçante dans l'expression (2).

Nous avons déjà dit que les nombreux miniaturistes flamands qui travaillèrent pour les rois de France, avaient depuis longtemps fait connaître à Paris la manière des peintres du nord ; rappelons encore que le chapitre de saint Denis fit travailler Nicolas Pion et que les chanoines de Rouen envoyèrent le sculpteur Guillaume Basset à Hesdin, Arras, Lille, Tournai, Nivelles et Bruxelles d'où il ramena des ouvriers qui sculptèrent en partie le chœur de l'église saint Ouen (3). Plus d'un artiste de la Flandre fut appelé à Dijon par les ducs de Bourgogne. Jean Foucquet, le plus ancien peintre en titre d'office de la cour de France, procède certainement jusqu'à un certain point de l'école de Bruges; et les deux Clouet, qui exercèrent les mêmes fonctions sous François Ier, Henri II, François II, Charles IX et Henri III, ont l'un pour père et l'autre pour aïeul, Jean Clouet, peintre de Bruxelles à qui le duc de Bourgogne commanda plusieurs travaux en 1475. Les artistes français, dit M. le comte

(1) Le comte de Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, p. 559.

(2) Ce que nous disons sur l'Allemagne est, en bonne partie, emprunté au Mémoire de M. Héris, p. 167 et 168, qui cite, comme autorités, Kugler et Waagen.

(3) Didron, *Annales archéologiques*, t. II, p. 64. — Le comte de Laborde, *les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 119.

de Laborde à qui nous empruntons ces détails, vinrent en foule étudier dans la Flandre (1); l'un des plus célèbres est René d'Anjou. Peintre, musicien et poète, le bon roi René ne pouvait que bien difficilement régner à côté de l'astucieux Louis XI, et des ambitieux ducs de Bourgogne ; battu et fait prisonnier à Bulgneville par Philippe-le-Bon, il fut retenu pendant six ans, dans une captivité, d'ailleurs assez douce, qu'il passa à Dijon et à Lille : c'est dans cette dernière ville qu'il put voir Jean Van Eyck, qui était le valet de chambre de son vainqueur, et se former à la manière des flamands qu'il imita lui-même avec assez de succès et qu'il contribua à répandre non seulement dans le midi de la France, mais aussi en 1438, dans Naples et le sud de l'Italie.

L'Italie, qui a été si souvent appelée la patrie des beaux-arts et l'école de peinture de toute l'Europe, a subi l'influence des maîtres de la Flandre, avant de produire les grands hommes qui ont illustré le siècle de Léon X. Dès 1431, le pape Martin V possédait un triptyque de Van der Weyden ; Cyriaque d'Ancône admirait, en 1449, des ouvrages du même artiste qui se trouvaient à Ferrare, ainsi que Facio qui, sept ans plus tard, avait assez bien compris Jean Van Eyck pour l'appeler le premier des peintres de son siècle (2). La présence de Van der Weyden, de Juste de Gand, peut-être de Memling, et de plusieurs autres de leurs compatriotes à Rome, à Florence, à Venise, à Urbin, et surtout la vue d'un grand nombre de tableaux flamands qui furent envoyés au-delà des Alpes, contribuèrent puissamment à modifier la manière des peintres italiens. Rio, d'après Waagen et Rumorh, regarde Masaccio comme ayant imité Jean Van Eyck (3). Cyriaque

(1) Le comte de Laborde, ouvr. cit., p. 26, et *Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 79, 130, 691 et seq.
(2) Voir les autorités citées plus haut.
(3) Rio, *De la poésie chrétienne*, peinture, p. 118.

d'Ancône, que nous citions un peu plus haut, dit qu'en 1449 le siennois Parrasio copia des ouvrages du même artiste et de son élève Van der Weyden (1). Dix ans auparavant, à Naples, l'illustre Colantonio del Fiore s'était épris d'un tel enthousiasme pour la manière de peindre des maîtres du nord, qu'il était résolu d'aller les étudier dans leur pays ; le roi René, qui régnait alors à Naples, se chargea lui-même de le former (2). Antonello de Messine, admirateur plus ardent encore que Colantonio, se rendit dans la Flandre vers 1445 ; un artiste des Pays-Bas, peut-être Lambert Van Eyck, mais plutôt Van der Weyden, lui enseigna le secret de la peinture à l'huile. Revenu en Italie, il le communiqua à Domenico ; et la triste fin de celui-ci que son ami André de Castagno assassina pour être, à Florence, le seul peintre qui connut la découverte de Hubert Van Eyck, montre assez combien l'on aimait le coloris des flamands (3). Antonello s'était fixé à Venise vers 1470 ; et cette ville, qui était du reste en relations fréquentes avec l'Allemagne, répandit, dans tout le nord de la péninsule, le goût des tableaux peints dans les Pays-Bas connus à cette époque sous le nom d'*opere ponentine ;* elle possédait un nombre considérable d'ouvrages exécutés par Memling, Albert Ouwater, Jérôme Bosch et d'autres artistes de la Flandre ; l'école de Vivarini, qui se perpétua si longtemps dans l'île de Murano, travailla toujours, et souvent avec l'aide de peintres néerlandais, dans le genre des écoles de Colo-

(1) Colucci. Antichità Picene, t. XV, p. 140.—Lanzi, t. I, p. 464.—Cités par Wauters, dans l'excellent travail qui a fait connaître Van der Weyden, *Messager de Gand*, année 1846, p. 140 et 141.

(2) Le texte italien est cité dans le *Messager des sciences historiques de Gand*, année 1824, p. 131 et 132.

(3) Sur Antonello, dont la biographie est encore à faire, voir le *Messager de Gand*, année 1824, p. 335 et seq., et M. le chanoine Carton, *Annales de la société d'émulation*, 1847, p. 282.

gne, de Bruges et de Gand. Un vénitien, Jacometto, parvint à imiter Memling avec tant de perfection que l'anonyme de Morelli ne pouvait distinguer ses œuvres de celles de l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule;* et l'on dit la même chose de Jacomo Barberino (Jacques de Barbary) qui voyagea longtemps en Allemagne et en Flandre (1). Dans le centre de l'Italie, l'admiration pour les peintres des Pays-Bas avait été assez grande pour qu'en 1490, Giovanni Santi, les plaçât en tête de tous les autres dans sa chronique rimée où il s'exprime ainsi : « A Bruges vécurent le célèbre Jean Van Eyck, illustre entre tous, son élève Roger (Van der Weyden), et nombre d'autres doués du plus grand mérite, qui excellèrent dans l'art suprême du coloris, au point de surpasser souvent la nature (2). » Ces preuves sont plus que suffisantes pour établir que l'Italie a subi l'influence de l'école flamande primitive.

Il en est de même de l'Espagne et du Portugal, qui furent mis en relations artistiques avec le nord et par leur esprit religieux et par la domination qu'ils exercèrent sur ce pays; l'émigration des chefs-d'œuvre et même des peintres de l'école de Bruges vers la péninsule hispanique a été constante au XVe siècle. Dans le Portugal, nous voyons en 1428, Jean Van Eyck qui, après avoir fait le portrait de l'infante Isabelle, reçoit des commandes de plusieurs personnages illustres de la cour de Jean Ier; en 1420, maître Huet; en 1448, Guillhelme Belles; en 1454, Jean Annes; en 1465,

(1) Rio, *de la poésie chrétienne*, p. 461 et seq. Les sources citées sont les Notices publiées par l'abbé Morelli, et Lanzi, *Scuola Veneziana.*

(2) Giovanni Santi. Mss in-fol. Bibliothèque du Vatican, n° 1305.

Le texte italien, qui est tiré d'un ouvrage du père de Raphaël, a été cité plus haut. Il ne permet pas de mettre en doute l'influence de la Flandre sur l'Italie, aujourd'hui généralement admise.

Gil Eannes; en 1485, Jean; en 1490, Christophe d'Utrecht; en 1495, Antoine de Hollande; et en 1496, Olivel de Gand. Plusieurs manuscrits portugais, conservés à la bibliothèque impériale, sont tellement flamands, qu'à la première vue on les prendrait pour des productions de Bruges (1). En Espagne, Roger Van der Weyden était appelé, dès 1445, le grand et l'illustre; et même, comme nous l'avons déjà dit, l'on a soutenu qu'il a voyagé dans cette contrée, ce qui ne paraît pas improbable pour Pierre Christophoren qui aurait fondé une école de peinture à Salamanque (2). Ces suppositions prouvent, au moins, que les œuvres de ces artistes étaient très connues au delà des Pyrénées; nous en pouvons dire autant de Memling. En 1454, Jean de Cologne construisit les cloîtres de la chartreuse de Miraflorès, près Burgos, qui fut achevée par son fils Simon; un peintre nommé Jean le flamand y travailla pour orner le chœur, de 1496 à 1499; dix ans plus tard, il décorait aussi la cathédrale de Palencia; Jean de Bourgogne qui était, dès 1495, le peintre officiel de l'archevéché de Tolède, recevait en 1511, la somme de 165,000 maravédis (2,500 fr. environ) pour avoir orné de fresques la salle capitulaire de cette ville, où l'anversois Franz, en 1502, avait aussi exécuté des travaux importants avec Jean de Bruxelles. Les œuvres des artistes espagnols de cette époque, Dalmâu, Fernando Gallegos, Juan de Segovia, Pedro Gumiel et Sancho de Zamora, ont évidemment subi, outre l'influence de l'Italie, l'action des peintres des Pays-Bas (3). Pour savoir combien l'Espagne aima, au XVIe siècle, les tableaux de l'école flamande, il suffit de

(1) Tous les noms des artistes flamands qui se rendirent en Portugal sont extraits de M. Laborde, ouvr. cité, p 132.

(2) Héris, Mémoires, p. 170 et 174. Les autorités citées par cet auteur sont Passavant, Fiorillo et Kugler.

(3) Id. *Les ducs de Bourgogne*, par le comte de Laborde, p. 122. —

rappeler que Charles-Quint prit toujours avec lui, dans ses voyages, le triptyque de Van der Weyden qui avait été donné à Jean II par le pape Martin V, et que son successeur Philippe II, n'osant enlever de Gand l'œuvre capitale des Van Eyck, en fit exécuter une copie par Michel Cocxie ; il suffit de jeter un coup d'œil sur l'inventaire des objets d'art possédés par Marguerite d'Autriche et surtout sur le catalogue du musée royal de Madrid qui possède tant de chefs-d'œuvre des grands maîtres du nord (1). L'école flamande primitive a donc inspiré l'amour de la peinture à toute l'Europe civilisée, avant que le mouvement appelé renaissance soit venu répandre des idées, parfois remarquables, mais presque toujours moins élevées, moins originales, moins poétiques. Et pour terminer par une preuve qui ne laissera aucun doute sur l'influence artistique des Pays-Bas, citons cette phrase que l'italien Guicciardini écrivait, avant 1566, en parlant de la Flandre au XVe et au XVIe siècle : « Les ouvrages desquels peintres sont espandues, non-seulement par tous ces païs, mais encore par la plus-part du monde, d'autant que s'en fait marchandise de non petite importance » (2).

Crowe et Cavalcaselle, ouvr. cit, p. 329 et 331. — Toledo Pintoresca, p. 58.

(1) Le Glay. *Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche*, p. 98 et suiv. — *Catalogo de los cuadros del real museo de pintura*, par D. Pedro de Madrazo. Madrid, 1852, n°s 443, 444, 446, 454, 455, 456, 460, 463, 467, 965, 1012, 1310, 1397, 1401, 1303, 1711, 1955, etc.

(2) *Description de tout le Pays-Bas*, par messire Lodovico Guicciardini, patritio Florentino. A Anvers MDLXVIII. La traduction française de cet ouvrage, faite par l'auteur lui-même, a été écrite en 1566.



CHAPITRE IX.

Causes de la décadence de l'art chrétien en Flandre. — Les derniers successeurs de Memling. — Quentin Matsys à Anvers. — Jérôme Bosch et les naturalistes. — Jean de Maubeuge et les italiens.

L'état de l'Europe, au commencement du XVIe siècle semblait annoncer pour les arts une période plus brillante encore que celle qui venait de s'écouler. Rétablis dans Rome, après avoir mis fin au grand schisme d'Occident, les papes s'efforcent d'arrêter l'invasion des Turcs et de répandre dans l'Italie le goût des choses de l'esprit ; les rois, dont la puissance est solidement assise sur les ruines de la féodalité, conçoivent des projets plus vastes et relèvent l'éclat de leur trône, en s'entourant non seulement de courtisans, mais aussi de littérateurs, d'architectes, et de peintres ; des idées nouvelles pourront être puisées dans le monde que Colomb vient de découvrir et surtout dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique que les savants de Byzance font connaître plus complètement à l'Europe ; l'imprimerie a été inventée comme pour répandre ces idées au sein de toute la chrétienté ; et grâce aux travaux de fra Angelico en Italie, des Van Eyck, de Van der Weyden et de Memling dans le nord, les peintres pourront exprimer leur pensée avec plus de vérité et d'élévation que jamais. Jetez les yeux sur la Flandre : Bruges, qui commence à décliner, est encore cependant une cité puissante ; Anvers, Malines et Bruxelles, Tournai et Lille voient prospérer leur commerce et s'accroître leurs richesses et leurs libertés ; a la tête des évêchés et des abbayes sont placés des prélats souvent pieux, toujours généreux et amis des arts, comme Henri de Berghes et Jean de

Croy à Cambrai, Jacques Coëne à Marchiennes, Charles Coguin à Anchin, George d'Egmont à Saint-Amand, Liévin Hughenois à Saint-Bavon, Robert de Clercq aux Dunes (1). Et pourtant ce XVI[e] siècle, qui semblait devoir être si fécond en travaux intellectuels et en productions artistiques, va amener la décadence de la peinture flamande, qui perdra à la fois son élévation et son originalité. Plusieurs causes y contribueront : la tendance au naturalisme des peuples du Nord, l'engouement de toute l'Europe pour la renaissance, et l'influence du protestantisme ; la découverte de l'imprimerie, l'emploi de la gravure, ainsi que les luttes des flamands contre les espagnols, conduiront aussi au même résultat.

Nous l'avons dit en commençant cette étude, et nous l'avons répété plus d'une fois surtout en appréciant l'œuvre de Jean Van Eyck, les peuples de race germaine ont toujours incliné dans les arts, non seulement vers la vérité, mais même vers le réalisme ; dans leurs goûts ils sont souvent peu élevés, et parfois ils descendent jusqu'à la grossièreté. Le christianisme sans doute était parvenu à épurer, en général, l'imagination et le pinceau des miniaturistes du moyen-âge et des peintres du XV[e] siècle ; mais il n'avait pas été assez puissant pour empêcher l'influence du naturalisme de Jean Van Eyck ; aux scènes célestes et pieuses qu'il retraçait dans les églises, ce maître avait souvent mêlé des têtes trop communes et des paysages trop flamands ; parfois même quittant les saints lieux, il s'était laissé entraîner jusque dans les tavernes ; et l'on cite, parmi ses tableaux, des pêcheurs qui poursuivent une loutre, des femmes au bain et une bacchanale (2). Bientôt imitant, exagérant ce qu'il y avait de

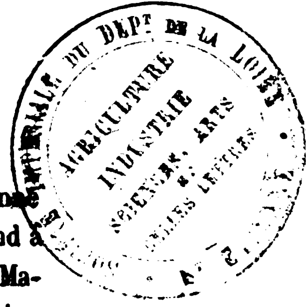
(1) Le Glay. *Cameracum Christianum*, p. LXVI et p. 197. — Cartulaire de Jacques Coëne, décrit plus haut. — *Messager de Gand*, 1833, p. 12 à 16.

(2) *Messager de Gand*, 1842, p. 206 et suiv.

moins grand dans le chef de leur école, les peintres du nord se laisseront aller à leur penchant au réalisme, et ils représenteront sur leurs toiles, non plus les idées chrétiennes, mais la nature, les détails de la vie commune, des scènes prises dans les tabagies de la Belgique et de la Hollande.

Du reste, le mouvement social et artistique de la renaissance tendait aussi à leur faire abandonner les traces des miniaturistes et de Memling. L'influence de la littérature classique ne s'était jamais complètement éteinte au sein de l'Italie ; entretenue dans les monastères par les religieux, dans les églises par les prêtres, dans les écoles et les universités par les grands monuments et les grands souvenirs qui restaient de Rome, elle avait été assez puissante au XIII[e] siècle pour se placer à côté de la théologie dans l'œuvre de Dante ; de plus en plus étudiée et remise en honneur par les savants et surtout par Pétrarque, elle est répandue en tous lieux après 1453 par les savants de Byzance qui, chassés de leur patrie, se réfugient dans l'Italie et y font connaître et admirer plusieurs chefs-d'œuvre de l'antiquité. Bientôt tous les érudits recherchent avec passion les manuscrits des Grecs et des Romains : Paggio di Terra nuova retrouve, dans le monastère de saint Gall, Quintilien, Lucrèce, Plaute, plusieurs fragments de Valerius Flaccus et de Cicéron ; le célèbre sicilien Jean Aurispa restitue le texte complet de Platon, de Pindare, de Xénophon, de Lucien et de quelques autres auteurs grecs ; Léon X achète cinq cents ducats les Annales de Tacite que l'on vient de découvrir dans un couvent de Westphalie ; et les écrivains italiens, surtout Bembo et Sadolet, s'attachent à reproduire le nombre des périodes cicéronniennes (1). Dans la peinture, le mouve-

(1) *Biographie universelle*, art. Pogge Aurispa, Léon X.



ment est plus sensible encore : élevée, pieuse et chrétienne avec Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi et Orcagna, elle tend à devenir naturaliste et même païenne avec Paul Uccello et Masaccio ; l'anarchie, qui s'introduisait dans l'art, y domine déjà avec Filippino, le fils de fra Lippi dont la chûte symbolise la décadence de l'école chrétienne (1). Le paganisme de Rome avait emprunté aux ruines du capitole et du forum, ainsi qu'à la puissance de la papauté, un caractère grandiose et presque sévère ; mais celui de la cour des Médicis, qui naquit de la corruption des mœurs et des progrès de l'érudition, n'était que petit et voluptueux : Laurent-le-Magnifique demandait à Pollajuolo les douze travaux d'Hercule, à Ghirlandajo l'histoire si édifiante des malheurs de Vulcain, à Luca Signorelli des dieux et des déesses telles que les aimaient les romains dégénérés du III[e] siècle, et Botticello fut obligé de peindre, pour le grand-duc Côme, une Vénus qu'il reproduisit plusieurs fois avec des corrections suggérées par son savant protecteur (2). La peinture avait sans doute considérablement acquis sous le rapport de la vérité et du coloris ; mais, pour beaucoup d'artistes, elle avait cessé d'être l'une des formes de la poésie chrétienne. Pourtant, cette invasion du paganisme ne s'était point faite sans que s'élevassent des résistances : l'école de l'Ombrie, avec fra Angelico, avait opposé, aux nudités païennes des Médicis, les fresques pieuses du couvent Saint-Marc à Florence et de la chapelle de Nicolas V au Vatican, qui étaient, pour leur auteur, des prières pleine de poésie et d'amour et qui, aujourd'hui encore, font courber pieusement la tête du pèlerin chrétien

(1) *Vie de fra Angelico*, par Cartier, p. 262.

(2) Rio. *De la poésie chrétienne. Peinture*, p. 154. C'est à cette excellente étude de M. Rio sur l'art chrétien en Italie avant le XVI[e] siècle, que nous avons emprunté presque tout ce que nous disons dans ce passage : nous donnons le résumé de son ouvrage.

qui va les admirer. Une autre protestation fut plus solennelle ; c'est celle du dominicain Savonarole dont la parole ardente menaça des foudres du ciel ces adorateurs de l'antiquité qui peignaient des scènes empruntées à l'*Art d'aimer* d'Ovide en chantant les vers de Tibulle. Il triompha pour un jour, et les Florentins vinrent, à sa voix, brûler, sur la place publique, et leurs romans immoraux et leurs peintures lascives. Mais il tomba ; et c'est en vain que fra Bartholomeo et le Pérugin luttèrent encore contre les flots envahisseurs du paganisme : Raphaël, ce disciple de l'école de l'Ombrie, celui de tous les artistes qui, dans sa première manière, a le mieux rendu avec le pinceau, les contours vagues de ses figures idéales et mystiques, Raphaël allait bientôt sacrifier sur les autels de l'antiquité ; Léonard de Vinci et Michel-Ange, plus païens encore, consacreront aussi leur puissant génie au naturalisme le plus vrai et le plus grand, mais enfin au naturalisme. La gravure, procédé nouveau qui devait multiplier prodigieusement les œuvres d'art, venait d'être inventée par Finiguerra , et Pollajuolo, à qui il fallait du nu avant tout, allait la rendre tout à fait païenne. Sous le patronage du pape Léon X, ce Médicis qui ne suivit que trop les traditions artistiques de sa famille, les peintres italiens, idolâtrant le dessin et la couleur, le sensualisme, la gloire et parfois l'argent, ne recherchèrent plus que la forme et le coloris ; le style et la beauté humaine remplacèrent sur leurs toiles la piété et la pureté angélique des saints de l'école Ombrienne ; ils tombèrent dans les excès qui deshonorèrent le pinceau de Jules Romain et le burin de Marc-Antoine.

Un autre événement produisit, non seulement en religion et en politique, mais aussi dans les arts, une révolution bien plus profonde et plus durable : c'est la réforme. Pour montrer combien elle a été funeste à la peinture chrétienne,

nous nous contenterons de citer quelques lignes des pages que Châteaubriand a consacrées à cette question : « La Réformation, pénétrée de l'esprit de son fondateur moine envieux et barbare, se déclara ennemie des arts. En retranchant l'imagination des facultés de l'homme, elle coupa les aîles au génie et le mit à pied. Elle éclata au sujet de quelques aumônes destinées à élever au monde chrétien la basilique de Saint-Pierre : les Grecs auraient-ils refusé les secours demandés à leur piété pour bâtir un temple à Minerve ? Si la Réformation, à son origine, eût obtenu un plein succès, elle aurait établi, du moins pendant quelque temps, une autre espèce de barbarie ; traitant de superstition la pompe des autels, d'idolâtrie les chefs-d'œuvre de la sculpture, de l'architecture et de la peinture, elle tendait à faire disparaître la haute éloquence et la grande poésie, à détériorer le goût par la répudiation des modèles, à substituer une société guindée et toute matérielle à une sociétéaisée et tout intellectuelle, à mettre les machines et le mouvement d'une roue en place des mains et d'une opération mentale. Shakspeare, selon toutes les probabilités, était catholique ; Milton a visiblement imité quelques parties des poëmes de saint Avite et de Masenius ; Klopstock a emprunté la plupart des croyances romaines. De nos jours, en Allemagne, la haute imagination ne s'est manifestée que quand l'esprit du protestantisme s'est affaibli et dénaturé. Les Gœthe et les Schiller ont retrouvé leur génie en traitant des sujets catholiques..... L'Europe, que dis-je ? le monde est couvert de monuments de la religion catholique. On lui doit cette architecture gothique qui rivalise par les détails et qui efface par la grandeur les monuments de la Grèce. Il y a trois siècles que le protestantisme est né ; il est puissant en Angleterre, en Allemagne, en Amérique ; il est pratiqué par des millions

d'hommes : Qu'a-t-il élevé ? Il vous montrera les ruines qu'il a faites, parmi lesquelles il a planté quelques jardins ou établi quelques manufactures. Rebelle à l'autorité des traditions, à l'expérience des âges, à l'antique sagesse des vieillards, le protestantisme se détacha du passé, pour planter une société sans avenir. » (1).

La décadence de la miniature, causée en partie par l'imprimerie et plus tard par la gravure, avait déjà porté un coup fatal à l'école des Van Eyck et de Memling ; l'action dissolvante des trois causes dont nous venons de parler, allait bientôt enlever ce qui lui restait de vie et d'originalité. Si la Flandre avait exercé une influence artistique sur la rive droite du Rhin, l'Allemagne, à son tour, imprima aux Pays-Bas un mouvement à la fois religieux, social et politique dont l'importance fut bien autrement grande. La révolte de Luther avait éclaté ouvertement en 1520, et dès 1523, des marchands de Tournai, que le commerce appelait au-delà du fleuve, introduisirent le protestantisme dans leur ville natale ; l'année suivante, un ermite s'efforçait de le répandre dans Douai ; Lille et les localités qui l'environnent l'entendaient prêcher en 1527, et le Cambrésis en 1531 ; la gouvernante des Pays-Bas Marguerite d'Autriche et l'empereur Charles-Quint avaient senti, vers 1526, la nécessité de réprimer la propagation des doctrines hérétiques par des édits qui furent plusieurs fois renouvelés dans un laps de temps assez court (2). Dès lors, on vit paraître dans toute la Flandre des sectaires ardents et nombreux, Matthieu Lannoy,

(1) Châteaubriand. *Analyse raisonnée de l'histoire de France*. François Ier.

(2) Buzelin. *Gallo-Flandria*, p. 256 et sq. *Annales Gallo-Flandriae*, p. 494 et suiv. — Plouvain. *Souvenirs à l'usage des habitants de Douai*, p. 544. — Le Glay. *Maximilien et Marguerite d'Autriche*, p. 64 et 65. — *Cameracum Christianum*, p. LI.

le disciple de Calvin, Pierre Brully, le pasteur de Strasbourg, Jean de Bakker, le curé de Wurden, et plusieurs autres (1). Les troubles de la Belgique favorisèrent puissamment les idées nouvelles; les protestants, dans les Pays-Bas, se proclamèrent partisans des libertés communales; ils parvinrent à organiser, au sein des provinces du nord, une résistance dont le duc d'Albe lui-même ne put triompher. Vers le milieu du XVI[e] siècle, des calvinistes fanatiques, à qui s'étaient joints des soldats mercenaires et des gens sans aveu, se réunirent par bandes pour briser les statues, les images et les peintures: une abbaye située entre Menin et Courtray est saccagée; la ville d'Ypres perd presque tous ses objets d'art; les religieux de Loos, de Marquette et de Marchiennes ne sauvent qu'à grand peine une partie des trésors que renfermaient leurs églises. Aidé par les populations du pays, l'avoué d'Anchin écrasa enfin ces iconoclastes au moment où ils se préparaient à pénétrer dans cette dernière abbaye. Mais ils avaient trouvé des imitateurs : Saint-André du Câteau fut livré à leur stupide fureur; il en fut de même des églises de Valenciennes, de Tournai, de Renaix et d'Audenarde; à Gand, les sectaires exigèrent que la présence de commissaires nommés par le magistrat sanctionnât leurs actes de vandalisme; les trésors de Bruges ne furent pas plus épargnés; et Anvers, après avoir entendu les gueux répéter les psaumes de Marot et parodier les chants de l'église dans sa cathédrale, les vit frapper du poignard les vierges représentées sur la toile, et fendre à coups de haches les statues des saints. Dans le Brabant et dans le Nord, les saturnales furent bien plus terribles encore : en quelques jours, quatre cents édifices religieux furent saccagés par les barbares (2). Sans

(1 Buzelin. *Gallo-Flandria*, p. id. — Le Glay. Id. id.

(2) Le Glay. *Cameracum Christianum*, p. LI. — Strada. *De Bello Belgico* decas 1, l. V. — L'*Abbay d'Anchin*, p. 258.

doute une partie de la Flandre ne partagea point les croyances de Luther et de Calvin; mais partout les idées de foi perdirent de leur force; partout les catholiques eux-mêmes s'imprégnèrent, souvent sans le savoir, de cet esprit puritain ou matérialiste qui a rejeté du culte les cérémonies, de l'art le mysticisme, de la poésie la légende et la foi naïve; partout furent détruits des édifices et des tableaux que l'on ne put remplacer, parce que les siècles postérieurs ont manqué à la fois de génie, de piété, de richesse et d'amour pour les arts.

Les voyageurs qui parcourent la Belgique sont étonnés de voir tant de chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, réunis dans les académies et les musées des villes, dans les galeries et les collections des particuliers, et principalement dans les églises des cités parfois les moins importantes; que serait-ce si le calvinisme, si les iconoclastes du XVIe siècle n'avaient point passé par là? Les Pays-Bas auraient été une Italie du nord où, grâce au nombre des tableaux des Van Eyck et de Memling, l'art chrétien ne se serait jamais éteint; et aujourd'hui, le touriste rencontrerait à chaque pas des curiosités et l'artiste des modèles.

Tandis que l'invasion des idées luthériennes pénétrait à force ouverte par le nord, par le sud s'introduisait insensiblement le paganisme de la renaissance. Séduite par l'éclat de l'Italie, par les vaisseaux de Venise, les palais de Gênes, les manufactures de Florence, les monuments de Rome et le ciel de Naples, par tout ce qui se rattache à la religion, à l'érudition et aux grands souvenirs de l'antiquité, l'Europe entière allait ambitionner des conquêtes au delà des Alpes. La France et l'Espagne prétendirent surtout à la domination sur les champs de bataille de Ravenne, de Fornoue, de Marignan et de Pavie : et les Flamands, qui étaient leurs

sujets, y pénétrèrent à la suite de leurs armées et de leurs gentilshommes, de leurs rois et de leurs envoyés. Du reste, vers 1525, les idées des savants de la renaissance se répandirent d'elles-mêmes dans la France et jusque dans les Pays-Bas.

Des trois hommes qui, dans la première moitié du XVIe siècle, ont été appelés les triumvirs de la république des lettres en deçà des Alpes, Budé, Erasme et Vivès, deux appartiennent à la Flandre, Vivès qui, espagnol de naissance, habita longtemps Bruges et y mourut après avoir été le précepteur de Charles, le fils de la gouvernante Marguerite d'Autriche et Erasme qui était originaire des Pays-Bas où il ne cessa d'avoir des amis, surtout parmi les peintres; rappelons que tous deux, sans aller jusqu'à adopter les doctrines de Luther, ils attaquèrent le clergé et s'efforcèrent de faire sentir le besoin des réformes, et que l'auteur de l'*Éloge de la Folie* avait lui-même exécuté des tableaux remarquables lorsqu'il était religieux à Stein (1). Un autre littérateur qui fut, comme Erasme, artiste et partisan de la renaissance, est le poète d'Utrecht, Jean Second : il composa pour Marguerite d'Autriche, George d'Egmont, abbé de Saint-Amand, et plusieurs grands personnages des Pays-Bas, un nombre considérable de poëmes en vers latins qui l'ont mis au rang des Vida et des Sannasar; mais ses poésies, ainsi que celles de ses deux fréres, sont païennes et par la pensée et par la forme (2). La gouvernante de Flandre avait à sa cour un autre poète, *Jean Lemaire des Belges*, né à Bavai, qui contribua bien plus encore, par ses nombreux écrits en prose et en

(1) Le Glay. *Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche*, p. 76. — Feller. *Biographie universelle*, art. Vivès et Erasme. — Michiels, t. II, p. 391.

(2) Le Glay. Ouvr, cité. — Feller. *Biogr univ.*, art. Jean Second.

vers français, à répandre dans le nord la renaissance et l'esprit d'opposition au catholicisme (1). N'oublions pas de rappeler que, dès 1514, Jérôme Busleyden avait fondé à Louvain, le collége des Trois-Langues, où allaient enseigner des professeurs pénétrés des idées nouvelles qui triomphaient en Italie et en France. En même temps, ces érudits et ces poètes tendirent presque tous à répandre la licence des mœurs ; et ils développèrent ainsi l'esprit de sensualisme qui est naturel aux habitants de la Flandre et qui devait les pousser au réalisme dans l'art. Ces influences, sans doute, ne pourront s'établir dans les Pays-Bas, qu'après un certain nombre d'années; mais nous constaterons leur puissance dès la première partie du XVIe siècle, et, dans le rapide coup-d'œil que nous jetterons sur cette époque, nous aurons à raconter, non plus la gloire et les triomphes, mais la décadence, l'agonie, la mort de l'école flamande primitive.

Bruges, la cité où Jean Van Eyck avait habité, où Memling venait de mourir, où tant de chefs-d'œuvre ornaient les églises, les couvents et les demeures des bourgeois, où les artistes trouvaient des maîtres et des modèles pour les former d'après les grandes traditions de l'âge précédent, Bruges devait nécessairement posséder encore, au moins vers le commencement du XVIe siècle, quelques peintres véritablement chrétiens. Sans doute, cette ville commençait à décliner : emprisonné par ses bourgeois fiers et turbulents, l'empereur Maximilien l'avait dépouillée de ses priviléges en 1483; et en 1511, les Portugais, bientôt suivis par les marchands de l'Italie et de la ligue hanséatique, la quittèrent pour établir leurs comptoirs à Anvers (2). Mais elle était

(1) Id. ib.

(2) Michiels. Ouvr. cit., t. II. p. 398.

loin du silence et de la solitude qui règnent aujourd'hui dans sa vaste enceinte; la piété, le commerce et le goût des arts y florissaient toujours. Les peintres brugeois, que Guichardin cite comme les successeurs de Hans Memling, sont Simon Beninc, Lancelot et Gérard. Le premier, qu'il appelle « un très-grand maistre quant au miner, » et dont Vasari parle aussi avec beaucoup d'éloge, paraît avoir surtout cultivé la miniature; on remarque parmi ses élèves, sa fille Liévine qui, appelée en Angleterre par Henri VIII, ne cessa d'y jouir d'une grande réputation jusque sous le règne d'Elisabeth (1). Le second est Lancelot Blondel : né vers 1495, d'abord simple maçon, il devint, tout jeune encore, architecte de premier ordre, graveur habile et peintre de mérite. La célèbre cheminée du *Franc*, sculpture en bois qui est l'une des curiosités de Bruges, a été faite d'après ses desssins; Van Mander vante ses gravures, surtout huit scènes représentant des danses villageoises. La plus importante de ses peintures est celle qui représente saint George à cheval, luttant contre un monstre, tandis que la princesse Cléodelinde, qu'il sauve de la fureur du dragon, est assise auprès de lui; dans le paysage, qui semble avoir eu de la perspective, on voit le guerrier et la princesse retourner à la ville; malheureusement, ce sujet principal a beaucoup souffert : quatre médaillons, qui montrent le saint jeté dans une chaudière d'eau bouillante, torturé au moyen de torches ardentes, traîné par un cheval fougueux et enfin décapité, sont dans un meilleur état de conservation. Ces scènes diverses se détachent au milieu d'une vaste construction architecturale, dont le style est renaissance et qui est peinte en or relevé au moyen de hachures légères (2). Nous retrouvons le même fond comme orne-

(1) Guichardin. *Description de tout le Pays-Bas*, p. 132 et 134.

(2) Ce tableau se trouve à Bruges, ainsi que deux autres ouvrage

mentation dans le numéro 20 de l'Académie de Bruges, où l'on voit un saint Luc, dont la tête est commune, peignant une Vierge qui manque aussi d'élévation. L'influence italienne se trahit déjà dans ce dernier tableau ; celle des Hollandais et d'Albert Dürer se retrouve dans le *Saint-George*. Si, par les sujets et par sa connaissance des légendes, Blondel est encore de l'école de Memling, il s'en éloigne par son manque d'aspiration à l'idéal, par son naturalisme qui se montre surtout dans la cheminée du *Franc* et dans les gravures, par le ton moins brillant et moins solide de ses couleurs.

Vers 1540, la fille de Lancelot Blondel épousa Pierre Pourbus qui, né à Gouda en Hollande, était venu étudier chez son père. D'autres maîtres le formèrent : les jours de fête, quand les peintures de Saint-Jean étaient exposées à la vénération des fidèles, il allait passer de longues heures devant les chefs-d'œuvre de Memling ; d'un autre côté, il suffit d'avoir examiné ses tableaux pour s'apercevoir qu'il a imité les Italiens. Artiste habile, il vit poser, dans son vaste et riche atelier, Pierre Guzman, le duc d'Alençon, le roi de Suède et d'autres grands personnages, commençant ainsi, pour sa famille, cette réputation de portraitiste qui devait être soutenue avec éclat par ses descendants Franz et François Pourbus. Il s'occupa beaucoup aussi de la grande peinture religieuse : l'église Saint-Sauveur de Bruges offre de lui un triptyque représentant la *Cène*. Dans une vaste salle, dont l'architecture est tout-à-fait grecque et qui laisse voir deux de ces échappées sur la campagne que les vieux peintres flamands jetaient toujours au fond de leurs panneaux, le Christ est assis autour d'une table avec ses disciples, groupe dont la

plus anciens encore, dans la chambre haute d'une réunion d'archers connue sous le nom de *Société Saint George*.

disposition et les têtes rappellent les maîtres italiens; le coloris, chaud et vigoureux, se rapprocherait de celui des Van Eyck, s'il était moins noir et si les ombres avaient plus de profondeur : les deux panneaux montrent, l'un Melchisédech offrant à Abraham le pain et le vin, l'autre Elie sous l'arbre du désert réveillé par l'ange qui lui apporte une nourriture céleste, deux symboles de l'Eucharistie. Groupes, têtes, draperies, paysages, coloris, tout révèle un peintre remarquable. Nous admirons plus encore le *Crucifiement*, tableau qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église Notre-Dame de Bruges, et dont Michiels a donné une très-belle description. Si dans ces deux œuvres Pierre Pourbus ne s'élève pas jusqu'à la hauteur des vieux maîtres de l'école, il se distingue du moins par l'ensemble et l'harmonie des scènes et des groupes; le coloris solide et vigoureux, est trop souvent poussé au noir; les oppositions de lumière et l'abus du clair-obscur opèrent un miroitement désagréable et même fatigant (1). Pourbus est l'un des grands peintres de l'école brugeoise au XVIe siècle, mais déjà il se sent de la décadence, déjà l'Italie a fait invasion dans son atelier.

L'on ne connaît que de nom Corneille Herreboudt, Jean Coëne et Adrien Bekkaert, artistes brugeois, qui semblent être restés fidèles aux vieilles traditions, et l'on ne possède que des renseignements bien incertains sur la famille des Claeyssens, dont nous allons dire quelques mots. Antoine (1482), travailla dans la célèbre chartreuse de Miraflorès; Pierre, probablement son frère, est inscrit sur les registres de la corporation de saint Luc, comme élève en 1516 et comme maître en 1528 ; ce dernier mourut en 1576, laissant deux fils, Gilles, le peintre en titre d'Alexandre Farnèse,

(1) Michiels. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. III p. 346.

et Antoine qui voyagea en diverses contrées (1). Si Bruges offre, parmi les œuvres attribuées aux Claeyssens, une *Pacification de Gand* dans le goût allégorique des Italiens, elle montre aussi des tableaux plus chrétiens, l'*Ecce Homo*, une *Résurrection*, et surtout une série de légendes sur la vie de saint Bernard, composition qui, malgré la pâleur du coloris, nous a paru avoir un vrai mérite.

Les registres de la corporation de saint Luc de Gand contiennent beaucoup de noms qui nous prouvent que la plupart des anciennes familles de peintres et d'enlumineurs ne se sont pas éteintes avec le XV[e] siècle : le souvenir de Marguerite Van Eyck semble même y avoir inspiré plusieurs femmes artistes : Guichardin cite les noms de Anne Smyters, la mère de Luc de Herre, qui a été vantée par Sanderus et Vaernewyck, Claire Skeysers, qu'il appelle *une grande peinteresse et excellente en l'art d'illuminer, laquelle sévèrement vesquit huitante ans en virginité*, et enfin Suzanne Horenbault.

De 1475 à 1539, l'on ne cesse de trouver plusieurs peintres du nom de cette dernière dans le *métier* de Gand. Le plus célèbre d'entre eux, Gérard, était, au dire de Vasari, de Van Mander et de Descamps, un artiste de grand mérite (2). Liévin Hughenois, qui fut nommé abbé de Saint-Bavon en 1517, semble l'avoir beaucoup employé dans la première période de sa vie : il lui demanda deux tableaux qui ont disparu, un diptyque que nous décrirons et des dessins pour une chape et une chasuble qui se trouvent encore à Gand. C'est en 1498 qu'il est fait mention de lui pour la première fois ; nous savons qu'il perdit son épouse, Marguerite Suan-

(1) *Galerie d'artistes brugeois* par Octave Delepierre. — *Biographie des hommes illustres de la Flandre Occidentale*. Art. Claeyssens.

(2) *Ecole de peinture à Gand*, par Félix Devigne, p. 34 à 35. — Guichardin, op et læ. cit.

ders en 1519, et qu'en 1521 il était à Anvers où Albert Dürer, qui l'estimait beaucoup, alla admirer ses travaux et ceux de sa fille Suzanne, qui avait alors dix-huit ans. Henri VIII l'appela plus tard à sa cour dont il semble avoir été le peintre officiel; il y mourut en 1558, et fut enterré près de Londres, à Fulham sur la Tamise, où l'on a retrouvé l'épitaphe de sa femme. Avec lui s'étaient transportés en Angleterre, son fils Luc Horenbault et Suzanne qui épousa le trésorier du roi, Jean Parcker (1). Voici les lignes que leur consacre Guichardin : *Luc Horembout de Gand, très grand maistre en la paincture et singulier dans l'art d'illuminer... Suzanne, sœur audit Luc Horembout, laquelle fut excellente ouvrière, principalement en faire ouvrages très menus et fins au poissible, et très excellente quant à l'art d'illuminer. De sorte que le roi Henri VIII, avec grands dons et provisions, l'attira en Angleterre, auprès de luy, où elle vesquit plusieurs années en faveur et grande grâce de toute la court, et finalement y mourut en grand honneur estant fort riche* (2). Tout ce que nous venons de dire prouve que Gérard Horenbault a été un peintre remarquable; mais malheureusement, ses travaux nous sont presque complètement inconnus. La chape de la sacristie de Saint-Bavon, offre, sur le capuchon, saint Liévin, l'apôtre de Gand, vénéré par l'abbé Hughenois, et sur les orfrois, six scènes de la vie du même saint, dessinées avec beaucoup de correction et de finesse (3). L'un des panneaux

(1) *Messager des sciences et des arts de Gand*, 1853, p. 23 et suiv. — L'épitaphe de l'épouse de Gérard Horenbault y est reproduite d'après un dessin de l'érudit James Weale.

(2) Guichardin. — *Description de tout le Pays-Bas*. Anvers 1568, p. 132 et 133.

(3) M. Kervyn de Volkaersbecke. *Les Eglises de Gand*, p. 62. Quatre planches gravées par Onghéna, reproduisent les broderies de la chape.

du diptyque dont nous avons parlé plus haut, représente l'Enfant Jésus baisant sa divine Mère et jetant ses bras autour de son cou, tandis que Marie le serre contre son cœur ; sur l'autre on voit l'abbé Hughenois, qui, les mains jointes, portant la crosse, contemple pieusement le groupe sacré. Si le visage de la Vierge n'est pas assez élevé, si le dessin manque de pureté, il faut reconnaître du sentiment dans l'expression générale et beaucoup de vérité dans la tête si calme et si sévère de l'abbé. La touche est fine et délicate ; la crosse surtout, avec son saint Liévin, ses armoiries, ses mille détails est d'un travail exquis (1). D'autres tableaux encore pourraient peut-être lui être attribués.

Celui qui a visité, dans le musée d'Anvers, la salle où sont réunis tant de chefs-d'œuvre de l'art chrétien, n'a pu oublier un petit diptyque qui s'avance dans l'embrasure de la porte d'entrée. Le volet de droite, à l'intérieur, représente la Vierge : dans une église ogivale, pleine à la fois de lumière et d'ombre, Marie est debout, portant l'Enfant Jésus qui la bénit ; sa tête est ceinte d'une riche couronne et elle est drapée dans un ample manteau rouge ; derrière elle, deux anges, dont l'un tient un livre ouvert, et à ses côtés un vase de cuivre où se trouvent des lys et d'autres fleurs : détails, mouvement, têtes, tout est suave, noble et saint. Sur l'autre volet, Robert de Clercq, abbé des Dunes, s'agenouille devant la Vierge : le fond est formé par un intérieur flamand dont la cheminée offre un feu ardent ; la mitre repose sur un coussin rouge et la crosse est appuyée contre les parois de la muraille ; une console porte le monogramme C (ou G) H. A l'extérieur, le volet de gauche montre, sur un globe que soutient un socle, le Christ vêtu d'une longue robe blanche, tenant un livre et

(1) *Messager de Gand* 1833, p. 12 et suiv

bénissant le monde ; le socle offre le millésime 1499, le globe les mots *Asia, Europa, Africa,* une draperie rouge ainsi que l'Alpha et l'Oméga, et plus bas, P *(Principium)* et F *(et finis)*, une niche ogivale *Primus et novissimus*, et le cadre *Salvator mundi, salva nos*. Sur le volet de droite, un autre abbé de l'ordre de Citeaux, probablement Antoine Wydoot, coadjuteur de Robert de Clercq. Les panneaux sont ornés d'armoiries. Le volet consacré au Rédempteur laisse voir quelque chose de plus raide dans la pose, de moins doux dans l'expression et le coloris; nous sommes porté à croire qu'il est antérieur à celui où se voit la Vierge. Du reste, il porte la date de 1499, et les autres panneaux ne peuvent avoir été peints que vingt ans après, puisque Robert de Clercq, dont les armoiries et le portrait se trouvent sur l'un des volets, fut abbé de 1519 à 1557 (1). Memling, à qui l'on a attribué longtemps cette peinture, ne peut en être l'auteur : il avait quitté la vie en 1499; d'ailleurs, malgré son fini, le diptyque d'Anvers n'a pas le moelleux de la *Châsse de sainte Ursule*. Il est dû probablement au même pinceau qu'une Vierge Mère de la collection Rogers, œuvre d'une exquise delicatesse. Les caractères de ces deux ouvrages, la date et le monogramme (G ou C H), permettent de les attribuer à Gérard Horenbault. D'un autre côté, plusieurs détails du diptyque d'Anvers nous ont rappelé le retable d'Anchin.

Les vieux maîtres n'étaient pas non plus oubliés à Bru-

(1) Musée d'Anvers, numéros 37, 38, 39, 40; h. 0.31, l. 0 15. C'est M. James Weale qui, après une étude sérieuse de tout ce qui reste de Gérard Horenbault, a cru devoir le premier lui attribuer le diptyque d'Anvers. M le chanoine Carton se demande s'il n'appartiendrait pas à Corneille Horrebout, artiste brugeois. Mais outre qu'il n'existe sur cet artiste d'autre document que l'indication de son nom au commencement du XVI[e] siècle, ne serait-il pas possible que ce personnage fut le même qu'un Cornelius Horenbault, maître peintre de la corporation de Gand (1535). Le nom des Horenbault s'est écrit de diverses manières, Hoorebaut, Horrebout, etc.

xelles : la gloire des Van der Weyden ne s'éteignit pas, avec Roger, en 1464. Si nul document ne prouve évidemment que ses fils Rogier et Pierre, qni sont appelés maîtres par les chroniqueurs, se sont occupés de peinture, du moins ses traces ont été suivies par ses deux petits-fils, Pierre et Gosswin. Celui-ci, né à Bruxelles en 1465, est mentionné dans la corporation de saint Luc d'Anvers, comme recevant pour élèves, en 1503, Parken Bevelant; en 1504, Symon Portugalois; en 1507, en 1512 et en 1513, plusieurs autres disciples dont les noms révèlent une origine flamande; il est doyen en 1514; en 1522, un espagnol entre dans son atelier et nous le voyons doyen pour la seconde fois en 1530 (1). En 1535, à l'âge de 70 ans, Gosswin peignait encore pour l'abbaye de Tongerloo un vaste triptyque représentant l'*Assomption*, et dans le paysage, l'*Ensevelissement de la Vierge*, avec les donateurs sur les volets. Onze autres tableaux conservés dans le musée de Bruxelles prouvent que Gosswin n'était pas tout à fait indigne du nom qu'il portait (2). Pourtant, il faut avouer que lui aussi il fut un peintre de la décadence; il imita ou plutôt copia son aïeul : comme la plupart des autres artistes flamands qui voulurent se former d'après Van der Weyden et Stuerbout, il exagéra les défauts des maîtres, et contribua ainsi à la décadence qu'amenaient peu à peu la révolution qui se faisait dans les idées et l'influence des artistes italiens.

Tandis que commençait la décadence de Bruges, la vieille cité flamande et chretienne, prospérait Anvers, ville moins turbulente, plus ouverte aux étrangers, plus adonnée au commerce et au luxe. Dans son port, vaste et beau, comme

(1) Catalogue du musée d'Anvers, p. 30.

(2) Musée de Bruxelles, numéros 631, 364, 344 à 354. — Wauters. *Messager des sciences historiques et des arts de Gand*, 1846.

une mer toujours calme, entraient des flottes de toutes les nations : en 1550, il n'était pas rare de voir sur les ondes de l'Escaut deux mille cinq cents vaisseaux à la fois ; la vente et l'achat des denrées employaient trois milliards cinq cent cinquante millions sept cent cinquante mille francs : les Portugais, en y transportant le commerce de l'Afrique et de l'Inde, y développèrent immensément le commerce, la richesse et le luxe (1). L'italien Guichardin, qui ne peut assez admirer la prospérité d'Anvers, s'écrie dans sa description des Pays-Bas : *Voire en telle sorte, que hor-mis Paris, tu ne trouveras ville au-deçà des montz qui, en richesse et puissance la puisse seconder ; cité vrayement des principales et en trafficque marchant très-principale entre toutes les autres villes du monde* (2). Au milieu de ce monde de marchands et d'étrangers de toute nation, dans ce tourbillon d'affaires, de luxe et de plaisirs, l'art devait trouver richesse et réputation ; mais il devait aussi perdre son caractère élevé et chrétien.

Anvers possédait depuis longtemps sa confrérie de saint Luc : s'il n'y était pas encore né de grands peintres, du moins nous avons vu Hugo Van der Goes passer dans cette ville assez de temps pour être appelé *Hugo d'Anversa* par les Italiens, et Gérard Horenbault et Gosswin Van der Weyden s'y établir temporairement ; Josse de Cleef en est originaire, Anne Segher et Jean Van Hemessen viendront bientôt s'y fixer (3), mais toute notre attention doit se porter sur le peintre anversois qui, délaissant les traces des grands maîtres, essaya de s'ouvrir une voie nouvelle dans l'art, sur Quentin Matsys.

Matsys vit peut-être le jour à Louvain ; mais si Anvers

(1) Michiels. Histoire de la peinture, t. III. Nous lui empruntons ces chiffres qui se trouvent dans Guichardin.

(2) Guichardin. Op. et loc. cit. p. 115.

(3) Id. p, 131 à 133.

n'est pas sa ville natale, elle devint du moins sa patrie d'adoption. C'est là que, forgeron et serrurier, il aurait exécuté d'admirables ouvrages en fer battu, que son amour pour la fille d'un peintre, s'il en faut croire une légende poétique mais bien incertaine, lui aurait fait abandonner le marteau pour le pinceau : c'est là qu'en 1492 il entre dans la corporation de saint Luc, qu'il forme des élèves de 1495 à 1510, qu'il se lie d'amitié avec Thomas Morus, Erasme, Albert Dürer et Pierre Ægidius, qu'il exécute en 1508 pour la corporation des menuisiers, le célèbre triptyque qui montre le Christ porté au tombeau ; c'est là que, sans négliger le goût qui le porte à se livrer à la musique et à la poésie, il compose jusqu'à sa mort arrivée en 1530, ces nombreux tableaux qui sont conservés dans divers musées de l'Europe (1). La plus importante des œuvres de Quentin Matsys est le retable d'Anvers, dont le volet principal représente une halte que font les disciples transportant leur maître du Calvaire au Sépulcre. A l'avant-plan, le corps du Christ ; la tête avec ses muscles déprimés, ses lèvres terreuses et ses plaies saignantes, est d'une vérité horrible à voir ; nerfs, veines et côtes, tout est rendu avec une précision anatomique qui témoigne d'une étude minutieuse mais qui offre beaucoup de sécheresse et de dureté : c'est la dépouille mortelle d'un homme, et non celle du Fils de Dieu. Madeleine, figure passionnée plutôt que belle, essuie les pieds du Sauveur avec ses longs cheveux flottants ; Nicodème, le seul type qui soit vraiment

(2) *Catalogue du musée d'Anvers*, p. 42 à 49. MM. Edouard, Van Even, Van Lokeren et P. Génard, qui citent, en faveur de Louvain, les archives de cette ville, Guichardin, Opmeer, Fornenberg et l'érudit Molanus.—Traitant des artistes qui ont contribué à la décadence de l'art chrétien, nous ne ferons que signaler leur influence et donner une idée générale de leur vie et de leurs œuvres.

noble, prend le cadavre sous les bras et l'appuie sur ses genoux tandis qu'à sa droite Joseph d'Arimathie, qui soutient la tête d'une main, soulève de l'autre les lambeaux de chair qu'a déchirés la couronne d'épines ; à sa gauche, saint Jean qui reçoit dans ses bras la Mère des douleurs dont le visage pâle, les yeux en pleurs et la bouche contractée font comprendre les amères souffrances, et Marie Salomé qui, tenant le bras du Rédempteur de la main droite, avance la gauche vers une éponge que lui présente une autre sainte femme. Derrière cette scène de l'avant-plan, dont tous les personnages sont de grandeur naturelle, le Golgotha, montagne aux lignes rudes et sauvages, qui, au haut du tableau, sur sa cîme, laisse apercevoir les trois croix et quelques hommes occupés l'un à manger un morceau de pain et l'autre à secouer la poussière de ses souliers, tandis qu'un troisième descend portant une longue échelle ; de l'autre côté, dans le fond, le sépulcre, grotte où se voient une femme qui balaie et une servante qui porte une torche (1).

Voilà quelques mots sur la scène principale du grand triptyque d'Anvers dont nous ne décrirons pas les quatre panneaux consacrés à la décollation de saint Jean-Baptiste, au martyre de saint Jean l'évangéliste, et à des grisailles représentant ces mêmes saints : il est nécessaire que nous fassions connaître de Quentin Matsys une œuvre toute différente, qui est conservée au Louvre, *le banquier pesant de l'or*, sujet plusieurs fois traité par l'auteur. Dans une boutique en bois qui laisse voir, sur des planches, une orange, un étui à plumes, des lettres et un chapelet, le banquier, assis devant une table couverte d'un drap vert, fait trébucher des pièces d'or sur une petite balance ; à ses côtés sa femne, feuilletant un manuscrit à miniatures, suit d'un œil attentif l'opération

(1) Catalogue du musée d'Anvers, n° 46.

de son mari ; sur la table, un poids, des perles, des bagues, ainsi qu'un miroir qui reflèchit le buste d'un homme assis près d'une fenêtre par laquelle on voit un clocher et des arbres. Les meilleurs peintres de la vieille école se reconnaîtraient dans les détails du mobilier peints avec le fini le plus achevé ; la tête et surtout les mains des personnages sont des chefs-d'œuvre de patience ; mais le dessin est froid et sec : pour le coloris, il est vif et intense (1).

Comme nous l'avons dit en parlant des Van Eyck et de Memling, pour les peintres chrétiens du XV[e] siècle il n'y avait rien d'isolé dans un tableau ; les cieux, la terre et l'homme agissaient en rapport les uns avec les autres ; les diverses scènes d'un même évènement se déroulaient sur les volets des triptyques, sur les différents plans d'un seul panneau ; ces peintures étaient toujours un monde en miniature, où se voyaient le ciel avec sa lumière, la terre avec ses paysages et ses lointaines perspectives, une action avec son commencement, son milieu, sa fin, et surtout l'homme s'harmoniant avec tout ce qui l'entourait sans pourtant y disparaître, l'homme calme et serein, comme les paysages dont il était environné, comme les vastes églises qui parfois faisaient le fond du tableau ; le sentiment chrétien dont étaient empreints et le sujet avec son caractére dogmatique, ses symboles, ses légendes, ses souvenirs, et les personnages avec leur tête si douce et si suave, avec leurs mains jointes pieusement, avec les inscriptions tracées sur les phylactères qu'ils portaient, ce sentiment chrétien donnait encore plus d'unité, de noblesse et de sainteté aux œuvres de l'artiste, et faisait descendre, pour ainsi dire, les rayons du soleil de la grâce et sur la terre et sur l'homme. Il en est tout autre-

(1) Musée du Louvre, n° 279.

ment dans les tableaux de l'école de Rubens : c'est à peine si l'on entrevoit la nature dans leurs peintures religieuses et historiques ; quelques degrés et une colonne au lieu d'un palais, un arbre au lieu d'un bois ; le paysage est relégué au loin : l'homme seul attire les regards. Si nous examinons le sujet en lui-même, la différence est plus sensible encore : plus de ces scènes qui préparent et complètent une action, plus de ces vastes ensembles qui se déroulent majestueusement, plus de ces grandes idés religieuses qui rattachaient la nature, l'homme, l'histoire, au Créateur : le peintre représente des faits isolés, des épisodes ; s'il traite un sujet chrétien, il ne s'attache pas à faire ressortir son élévation et sa sainteté, il ne le remplit pas de la grande idée de Dieu, c'est l'homme qu'il nous montre, l'homme moins vrai peut-être, mais plus puissant, plus étudié dans son organisme, dans l'expression de ses mouvements intérieurs, dans les passions qui soulèvent son sein et animent son regard. Avec l'école de Rubens, l'art flamand a quitté le sanctuaire et le ciel, pour le monde et trop souvent pour le cabaret ; il a renoncé à exprimer les scènes pieuses de l'évangile pour peindre des actions, parfois héroïques, souvent triviales, de la vie commune ; de céleste et religieux il est devenu humain. Evidemment son but moral est moins élevé ; et son caractère moins grand (1).

C'est dans l'œuvre de Quentin Matsys que ces tendances nouvelles se montrent pour la première fois à l'état de système. Le tableau qui représente le Christ porté au tombeau par ses disciples est encore chrétien par le sujet, mais il est consacré à un épisode isolé dont il n'est pas même parlé dans l'Evangile ; sans doute, les croix et le sépulcre sont représen-

(1) Ces idées sont parfaitement développées dans Schnaase, *lettres sur la Neerlande*. M. Héris et Michiels les ont complétement suivies.

tés au sommet et au pied du Calvaire, mais c'est dans le lointain et avec des circonstances bizarres ou grotesques qui leur enlève tout caractère pieux ; le ciel s'entrevoit à peine au-dessus de la cîme de la montagne, et le paysage, qu'indiquent seulement quelques grandes lignes nues et sévères, est masqué par le groupe. L'homme a gagné tout ce que la nature et le ciel ont perdu : les personnages s'avancent jusqu'à l'avant-plan, occupant le panneau dans toute sa largeur ; leur taille a grandi ; leurs passions sont rendues avec une vivacité toute différente de la placidité qui était autrefois leur caractère général, comme le prouvent le cadavre du Christ, la tête de la Vierge et l'attitude de la Madeleine ; le groupe, plus étudié qu'auparavant, dispose ses personnages d'après les rapports qui existent entre eux, et non pour être en harmonie avec un texte, un monument, un groupe d'arbres : lorsque l'on a longtemps contemplé le triptyque du musée d'Anvers, l'on ne songe pas à la Rédemption des hommes et à la mort de Jésus, mais à la vérité, trop saisissante, avec laquelle est rendu le cadavre. Le naturalisme avait donc déjà envahi Quentin Matsys ; nous le voyons d'une manière plus évidente dans le *Banquier pesant des pièces d'or*, tableau de genre d'où l'idée morale est absente et qui est, par conséquent, en contradiction complète avec les principes de l'art chrétien. Par ce dernier tableau et par plusieurs autres sujets analogues, le peintre d'Anvers contribua à répandre dans les Pays-Bas les fausses idées qui ont été exprimées de nos jours par la fameuse maxime *l'art pour l'art*. Sans doute, dans l'exécution et parfois dans la composition, il rappelle, malgré la sécheresse et la froideur de son faire, les œuvres des Van Eyck et de Memling ; mais, en général, il tend à se séparer d'eux et à introduire un système nouveau qui aboutira au naturalisme de l'école de Rubens.

C'est au même résultat, mais par des moyens bien différents, que devait arriver Gérôme Van Aeken, plus connu sous le nom de Bosch qu'il prit de Bois-le-Duc sa ville natale (1). Né vers 1470, il avait pu se former sous les hollandais qui étudièrent dans les écoles de la Flandre, et s'inspirer devant les chefs-d'œuvres, encore nombreux, des grands maîtres : mais abandonnant la noble sérénité de l'école de Bruges il rechercha des conceptions fantastiques , bizarres et bouffonnes. Le nord est la patrie des lutins, des nains, des fées et des démons les plus terribles ; tandis que la pluie bat les vitres et que le vent d'hiver ébranle la chaumière, les vieillards, à la veillée du soir, racontent que les morts ont quitté le tombeau, que les diables, sous des formes étranges, ont apparu pendant l'obscurité des nuits : les traditions d'Odin, les croyances des Germains et des Anglo-Saxons n'ont pu encore complètement disparaître. La miniature, au moyen-âge, s'était toujours ressentie de ces idées ; les légendes les avaient entretenues : vers la fin du XV[e] siècle, Gérôme Bosch, au lieu de chercher un idéal de sainteté dans le ciel, se sentit attiré vers le lieu des supplices, vers les démons, vers la mort ; ses conceptions offrent une telle bizarrerie d'imagination, une exagération parfois si grotesque, un tel penchant au terrible et au monstrueux que l'on se demande parfois si l'*humour* ne l'a pas inspiré autant que la foi et l'amour du fantastique. La scène des *fossoyeurs* dans *Hamlet* peut seule peut-être donner une idée de ces peintures où se mêlent le rire et la terreur.

L'Espagne, où l'on a cru, mais à tort, que Gérôme Bosch a

(1) *Messager des sciences historiques*. 1858. p. 167. — Dans cet article M. Alex. Pinchart restitue à Gérôme Bosch son véritable nom de Van Aeken, et donne plusieurs détails très-curieux, extraits principalement des archives de Bois-le-Duc.

voyagé, a aimé et pris au sérieux ces sombres créations qui vont si bien à son génie ; elle en a orné ses palais et ses églises ; le musée royal de Madrid en conserve plusieurs. « Les conceptions du peintre de Bois-le-Duc, dit le père Siguenza, se divisent en trois classes : les unes se rapportent à la vie et aux souffrances du Christ ; les secondes ont pour objet les tentations de saint Antoine et d'autres ermites, le purgatoire, l'enfer avec ses diables, des dragons, des quadrupèdes, des oiseaux surnaturels qui inspirent l'horreur et l'épouvante ; les dernières traitent des motifs symboliques, nos vices y sont figurés de mille manières, le monde intérieur des passions y prend mille formes pleines de sens» (1). Le plus célèbre de ses tableaux est le *Triomphe de la mort,* ce sujet qu'Orcagna avait peint sur les murs du *Campo-Santo*, que montrait aussi le cloître des Dominicains à Bâle, que le moyen-âge avait souvent retracé sous le nom de *Danse macabre.* Fourni sans doute par l'Allemagne, il dut plaire à Gérôme Bosch qui l'a traité avec talent. Voici la description que donne de son œuvre D. Pedro de Madrazo : « Au milieu de la bizarre confusion de groupes qui règne dans ce tableau, se voit la Mort, passant au galop de son cheval, armée de la faulx et répandant l'épouvante parmi les vivants qu'elle force à entrer dans son royaume : une troupe nombreuse de spectres les pousse sur ce seuil fatal. Au premier plan, un roi, à qui cette reine des enfers déclare que sa dernière heure est arrivée, tombe enveloppé dans sa pourpre et se voit dépouillé de ses trésors. Des jeunes gens des deux sexes sont tout-à-coup interrompus dans leurs festins, leurs joyeux propos, leurs plaisirs, et repoussent en vain le trépas. Le char de la mort traverse la scène, recueillant les victimes

(1) Siguenza cité par Michiels. *Histoire de la peinture* t. II, p. 381.

qui gisent de toutes parts. » Voilà une idée de la grande manière de Jérôme Bosch (1); son *Arrivée d'un démon au Sabbat* et ses nombreuses *Tentations de saint Antoine* révèlent davantage le côté bizarre et humoristique de son talent. S'il a fait quelques œuvres complètement sérieuses, l'on voit le plus souvent, même dans ses peintures religieuses, des épisodes grotesques par exemple, dans une *Fuite en Egypte*, un cabaret flamand devant lequel la foule s'est réunie pour voir danser un ours, et dans un *Enfer*, où le Seigneur délivre les patriarches, Judas voulant sortir aussi et retenu par les démons qui se servent de corde pour les ramener au sein des terribles étangs de feu où ils habitent eux-mêmes. Dans les Pays-Bas, l'engouement pour les œuvres de Jérôme Bosch ne fut guère moins vif qu'en Espagne : Marguerite d'Autriche, Guillaume d'Orange et Jean de Casembroot aimaient ses tableaux ; Rubens en possédait plusieurs ; Guichardin et Van Mander font un grand éloge de ce peintre. Son talent, dans l'exécution et l'ordonnance comme dans la conception, était original ; mais sa bizarrerie a nui considérablement à l'art chrétien ; sous son pinceau facile et son imagination capricieuse, les dogmes et les symboles du catholicisme ont pris les formes, puissantes mais étranges, que leur donnaient ses rêves délirants. Le nord de l'Europe s'est ressenti de son influence : si Jean Mandyn, de Harlem, a été plutôt son rival que son élève dans le genre trivial, au moins l'on peut dire que Lucas Cranach, Albert Dürer et Callot lui sont redevables ; mais ceux qui procèdent de lui plus particulièrement sont les Breughel, Breughel-le-Drôle avec ses scènes fantastiques qui l'ont fait appeler le second Jérôme Bosch,

(1) P. de Madrazo. Catalogue du musée royal de Madrid, p. 239. Le *Triomphe de la Mort* est classé sous le n° 1012. Voir aussi numéros 444, 446, 455, 456, 460, etc.

avec ses *paysanneries* qui devaient inspirer les Teniers, et Breughel d'enfer avec ses incendies, ses sorciers, ses diables et son allégorie de la Mort. Au contraire, le frère de ce dernier, Breughel de Velours, s'est fait remarquer par les scènes les plus fraîches et les plus gracieuses, de même qu'il existait, au commencement du XVI[e] siècle, un Jean Bosch peintre de fleurs et de fruits, dont Van Mander ne savait trop admirer la délicatesse, le fini et la vérité (1).

Ces derniers noms nous amènent à un autre genre qui s'éloigne plus directement de l'art chrétien. L'homme du nord ne rêve pas seulement le soir devant l'âtre qui flamboie ; quand le soleil dore de ses rayons, quand la brume entoure à demi de ses ombres les sites pittoresques de la Meuse, les riches prairies de la Belgique, les marais et les saules de la Hollande, il lui est doux de pouvoir jouir en paix du silence et de la nature : le caractère un peu triste et monotone de la contrée doit plaire à ceux qui se laissent aller à de vagues tristesses, à de poétiques rêveries. Aussi, les artistes primitifs n'avaient pas négligé le paysage : nous l'avons retrouvé, comme scène, dans les miniatures du moyen âge; et les maîtres du XV[e] siècle ont jeté leurs créations les plus grandes au milieu de la nature la plus riche, éclairée par les flots d'une chaude lumière. Mais quand, avec les idées nouvelles, la peinture perdit son élévation morale et son caractère chrétien, plusieurs s'attachèrent uniquement à imiter les sites si vrais et si pittoresques, qui n'étaient que des accessoires sur les panneaux des Van Eyck, de Memling et de Stuerbout. Dans leur amour pour la nature et pour leur contrée natale, les peuples d'origine germaine, qui habitent

(1) *Histoire de la peinture Flamande*, par Michiels, t. III, et IV, passim etc.
— Id. par Arsène Houssaye, passim.

la Flandre, durent comprendre facilement cette nouvelle forme de l'art, et le paysage devint un genre particulier de peinture, mais un genre qui ne fut plus animé par les saints, par l'ange, par le regard de Dieu; bientôt même l'homme en sera absent. Joachim Patenier ou de Patinir, qui, né à Dinant vers 1490, fut reçu en 1515 dans la corporation de saint Luc d'Anvers, semble être entré le premier dans cette voie. Sa manière fine et délicate, la belle forme de ses arbres et l'art de son pointillé lui donnèrent beaucoup de réputation; mais il se laissa aller, dans les tavernes flamandes, au désordre et à l'intempérance, passions grossières qui ont trop souvent dominé les peintres du nord au XVI[e] et au XVII[e] siècle (1). Henry Met de Bles, le rival de Patenier, naquit à Bouvignes, petite ville qui n'est séparée de Dinant que par les eaux de la Meuse : ces deux artistes, comme les maîtres de l'époque précédente, représentèrent surtout les eaux limpides, les collines boisées des environs de Liége et de la Belgique orientale. Guichardin, après ces deux noms, cite celui de Jean Bellegambe, de Douai, qui fut peut-être aussi un paysagiste (2), et ceux de peintres de la Hollande. La Hollande n'offre pas des lignes grandes et sévères, des sites accidentés, des campagnes brillantes; mais il est, auprès des ruisseaux, dans les prairies solitaires, de fraîches oasis de verdure, où l'on aime à voir un vieux saule, une eau qui coule à peine, une vache qui se couche au sein des hautes herbes : voilà ce qui a charmé les artistes de ce pays. Albert Van

(1) Michiels. Ouvr. cit. t. III. p. 145.—*Catalogue du musée d'Anvers*, p. 74

(2) Plusieurs membres de la famille des Bellegambe furent des peintres de mérite au XVII[e] et au XVIII[e] siècle. Nous ne croyons pas qu'il soit fait mention de Jean, ailleurs que dans Guichardin : les archives de Douai offrent le nom de George Bellegambe, membre de la confrérie du *Joyau Notre-Dame*, qui, vivant en 1517, dut être son contemporain.

Ouwater, Dierick Stuerbout et son père, Jean Bosch avaient déjà représenté la nature; avec le XVI[e] siècle, il y eut des paysagistes dans toute la Hollande, Schoreel, les Kock, les Breughel, Paul Bril et Wildens; plus tard, devaient y naître Paul Potter, Nicolas Berghem, Jacques de Ruysdael; Guillaume Van den Velde et Albert Cuyp consacrent leurs pinceaux à des marines; le jésuite Seghers tressera ses fraîches guirlandes, et Van Huysum fera éclore ses lis, ses roses et ses tulipes. Toute âme poétique et délicate jouit de contempler les frais tableaux de ces maîtres ; mais ils ont été inspirés par le naturalisme et même par le réalisme ; l'art chrétien a été vaincu par eux. Avons-nous besoin de dire qu'il a perdu bien plus encore , quand les peintres de la Flandre et de la Hollande mirent leur gloire à jeter sur la toile des scènes prises dans les tabagies et les cabarets, où, trop souvent, ils passaient eux-mêmes de longues heures à fumer et à boire de la bière : David Teniers répétait que la vraie science de la vie était enseignée par un tableau qu'il appelait l'*Ecole flamande*, et où l'on voyait un buveur, assis sur un tonneau, un broc d'une main, une pipe de l'autre, engageant des jeunes gens, attablés près de lui, à imiter sa joyeuse vie; Bamboche, peintre, dont le sobriquet est devenu le nom, allait fonder la *bande académique*, réunion de jeunes artistes tenue dans un cabaret, où l'on apprenait à porter vaillamment la boisson, où l'on s'enrôlait pour aller se former à Rome.

Dès le commencement du XVI[e] siècle, les flamands se laissaient séduire par le désir d'imiter les peintres de l'Italie. L'Italie peut offrir aux hommes du nord des idées nouvelles, des méthodes à suivre, de grands modèles à étudier ; mais son ciel, ses monuments, ses habitants, son génie diffèrent trop du climat et des populations de la Belgique et de la Hollande, pour que nos maîtres adoptent sa manière et ses

tons : s'il n'a pas sa part d'originalité, l'art tombe bientôt en décadence. Nous avons parlé de la renaissance au-delà des Alpes, nous avons dit que déjà elle avait envahi les universités et les littérateurs des Pays-Bas ; celui qui devait en faire ressentir l'influence à la peinture dans la patrie des Van Eyck et de Memling est Jean Gossaert appelé aussi Mabuse ou Jean de Maubeuge. C'est probablement dans la petite ville du Hainaut qui porte ce dernier nom, que cet artiste naquit vers 1470 (1). Si rien ne prouve que l'abbesse des dames nobles de Sainte-Aldegonde se soit chargée de le faire entrer dans l'atelier d'un peintre célèbre, au moins un examen sérieux de ses œuvres les plus anciennes ne permet pas de douter qu'il n'ait étudié, laborieusement et en détail, la composition, les procédés, le style des maîtres les plus grands. Déjà renommé en 1495, il passa en Angleterre où il peignit le mariage du roi Henri VII avec Elisabeth d'Yorck, les portraits des trois enfants de ce prince, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, *Adam et Eve*, ainsi que plusieurs autres tableaux religieux (2). Le plus célèbre est certainement l'*Adoration des Mages* de la collection de lord Carlisle, ouvrage admirable, où à l'élévation de la pensée, il a uni la vigueur du coloris et le fini de l'exécution (3). Le même faire se retrouve dans quelques œuvres conservées en Belgique, qui semblent dater de la première période de sa vie : il suivait alors la méthode des vieux maîtres flamands (4).

(1) *Recherches historiques sur Maubeuge*, par Piérart, p. 158. Cet ouvrage ne donne sur le peintre dont nous parlons, aucun détail nouveau tiré des archives de la ville. — Jean Gossaert signait *Malbodius*, mot qui vient du latin *Malbodium* (Maubeuge). — Plusieurs artistes du nom de Gossaert avaient été reçus au XV[e] siècle dans les confréries de saint Luc de Gand et de Tournai.

(2) Galerie de *Hampton-Court*, n[os] 309, 580, 992.

(3) *Legends of the Madonna*, par Mrs Jamesson, p. 237.

(4) Musée d'Anvers, n[os] 55 et 56.

Mais en 1503, le prélat Philippe de Bourgogne, nommé ambassadeur près du pape Jules II, emmena Jean de Maubeuge en Italie, où il le chargea de lui faire copier les monuments antiques. L'artiste étudia les chefs-d'œuvre des Grecs et des Romains, et les tableaux que produisaient les peintres de la renaissance; pendant les dix années qu'il y passa, il s'occupa d'anatomie, prit le goût du nu, se forma à l'allégorie, et, répudiant en partie la vérité et la vigueur des Van Eyck, il se fit une nouvelle manière où l'on trouve, avec quelque chose de flamand, le faire de l'école italienne (1). De retour dans le nord, il acheva la révolution commencée par Quentin Matsys et les naturalistes. Ses peintures semblent avoir eu beaucoup de vogue : Philippe de Bourgogne lui commanda, pour son abbaye de Middelbourg, une *Descente de Croix* qu'admira Albert Dürer, et, pour ses châteaux, plusieurs autres ouvrages qu'il exécuta peut être avec Jacques de Barbary, vénitien qui acquit en Flandre une très-grande réputation et qui a été connu sous le nom du *Maître au Caducée*; Marguerite d'Autriche employa aussi ces deux peintres qui semblent avoir eu les mêmes tendances dans l'art (2). Après la mort de Philippe de Bourgogne, Jean de Maubeuge trouva comme protecteurs, le roi de Danemark, ainsi que le nouvel abbé de Middelbourg; mais le plus actif paraît avoir été le marquis de Veere, chez qui il passa plusieurs années. Son ami, le célèbre et riche artiste Lucas de Leyde, le prit pour compagnon dans le fastueux voyage qu'il fit à travers la Flandre, donnant aux pein-

(1) *Germanicarum rerum scriptores*, t. III. p. 186.—Guichardin. op. cit. p. 132.

(2) *Germanicarum rerum scriptores*, t. III. p. 189.—*Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche*, année 1523. — *Inventaire des peintures de Madame Marguerite d'Autriche* : note additionnelle de *Maximilien Ier* par M. Le Glay, p. 98.

tres d'Anvers, de Gand et de Malines, des fêtes brillantes dans lesquelles Jean de Maubeuge se montrait habillé en drap d'or. L'amour du vin et la débauche souillèrent la vieillesse de ce dernier : c'est dans le château du marquis qu'ayant vendu, « pour boire », l'étoffe qui lui avait été donnée afin de paraître décemment devant Charles-Quint, il se fit une robe de papier qu'il peignit en beau damas et dont chacun admira le moelleux et les dessins. L'empereur rit beaucoup de sa ruse ingénieuse; mais à Middelbourg où il contracta des dettes, on le jeta dans une prison. Il mourut à Anvers, le 1er octobre 1532 (1). La seconde manière de Jean de Maubeuge est bien différente de la première : ses sujets sont parfois tout-à-fait païens, comme *Neptune et Amphitrite* du musée de Berlin, et *Danaë recevant la pluie d'or* de la Pinacothèque ; s'ils sont chrétiens, il cherche à trouver moyen de peindre le nu et de faire voir ses connaissances anatomiques ; parfois même il fait poser une femme pour la Vierge, comme la marquise de Vesre pour l'un de ses plus célèbres tableaux ; dans le fini des détails et dans la vérité des physionomies on sent encore le maître flamand, mais la dignité manque à ses têtes et à ses attitudes, son coloris pâle et léger a perdu sa vigueur, les personnages sont trop souvent sacrifiés à l'architecture et aux lointaines perspectives, caractères qui se retrouvent dans le *Christ chez Simon*, vaste triptyque exécuté pour l'abbaye de Dieleghem. Malgré ses qualités, Jean de Maubeuge n'a eu qu'une influence nuisible sur l'art dans les Pays-Bas ; il a contribué beaucoup à le rendre italien, et ainsi il a amené la décadence de la peinture chrétienne telle que l'entendaient les maîtres du XVe siècle.

Cette décadence fut prompte ; non-seulement on imita la

(1) Michiels et Arsène Houssaye, ouv. cit. — Catalogue du musée d'Anvers, p. 60.

seconde manière de Gossaert, mais l'on prit ses habitudes d'intempérance et l'on alla, comme lui, étudier au-delà des Alpes le style de la renaissance. Et ce n'est pas la puissance de Michel-Ange, le sentiment de Raphaël que ces transfuges de l'école flamande rapportèrent de l'Italie, c'est la ligne, la forme, le dessin ; comparés aux artistes de Rome, ils sont ce qu'a toujours été l'imitation comparée au modèle, et ils ont perdu leur originalité. Le Hollandais Schoreel (1495-1562) avait eu parmi ses maîtres Jean de Maubeuge dont les débauches l'avaient lassé ; il se forma pourtant d'après les anciennes traditions ; mais ayant voyagé à travers l'Allemagne et l'Italie septentrionale, et ayant fait un pèlerinage à Jérusalem, il revint par Rome où il copia Michel-Ange et Raphaël ; depuis lors, il mêla les deux genres, artiste sans mérite, parce qu'il n'a pas su avoir un style qui lui fut propre. Le même reproche s'adresse à Martin Van Veen dit *Heemskerck* (1498-1574) à qui l'on déclara, à son retour d'Italie, qu'il entrait en pleine décadence. Bernard Van Orley de Bruxelles (1471-1541), s'enthousiasma pour Raphaël dont il devint le disciple et l'ami ; sans abandonner complètement les flamands, il adopta en grande partie la manière italienne. A son retour en Flandre, peintre favori de Marguerite d'Autriche, chargé de composer de nombreux tableaux, il fit un métier de ce qui auparavant était un art ; la rapidité de son pinceau l'avait fait nommer *potlepel* (la cuiller à pot), parce qu'il semblait puiser ses figures dans les vases qui contenaient la couleur. Michel Van Coxie (1499-1592), élève de Van Orley, passa les Alpes tout jeune encore ; et il imita avec tant de perfection les ouvrages de l'auteur de la *Transfiguration* qu'il a été appelé le Raphaël flamand ; il serait remarquable comme peintre italien, si l'imitateur ne laissait voir trop souvent le copiste. Le hollandais Van Ka-

Icker quitta son pays pour n'y plus revenir ; et sa manière se confondit tellement avec celle du Titien que l'on ne voit dans ses œuvres aucune trace de l'école flamande. La vigueur et peut-être même l'originalité étaient les caractères particuliers de Frans Floris (1520-1570), mais quand son maître Lambert Lombard lui eût conseillé « d'aller boire dans un autre verre », il partit pour Rome où il modifia sa manière ; son pinceau acquit une facilité, une souplesse merveilleuse. Malgré les monstrueuses débauches auxquelles il se livrait, il a peint un nombre très-considérable de tableaux remarquables par leur fini ; on le vit exécuter en un jour, pour l'entrée de hilippe II à Anvers, une immense toile qui représentait la *Victoire enchaînant les vaincus* ; religion, mythologie, histoire, allégorie, portrait, il traitait tout avec la même audace et la même facilité. Cent vingt élèves ont été formés dans son atelier, et ont ainsi répandu dans toute la Flandre cette manière indécise entre le génie italien et le génie flamand, dont n'avaient pu le sauver la force de son individualité et la fermeté de sa touch (1).

Cette rapide esquisse des noms les plus célèbres du XVI[e] siècle montre assez que l'école flamande primitive avait cessé d'exister. Les doctrines nouvelles, la renaissance, l'invasion italienne, l'amour du réalisme lui avaient porté des coups mortels. Elle retrouvera la vie et le mouvement avec le puissant génie de Rubens, mais, comme art chrétien, c'en était fait à jamais.

Et comment la peinture aurait-elle pu conserver son caractère naïf, vrai, noble, religieux, au milieu de ces artistes légers, débauchés et avides, qui faisaient de l'art quand ils n'étaient pas ivres, qui représentaient le *crucifiement* de

(1) Pour tout ces peintres du XVI[e] siècle, voir Descamps, Michiels, Arsène Houssaye ; passim.

leur Dieu entre le Jugement de Paris et une scène de cabaret, qui ne prenaient leurs pinceaux que pour gagner l'argent avec lequel ils pourraient boire et fumer, qui, ne conservant du caractère national que ses instincts sensualistes et grossiers, étaient devenus les copistes serviles des italiens dont ils avaient pris les formes mais non les idées, le dessin mais non l'âme et le sentiment ? Méprisant comme les essais d'un art encore enfant ou comme les œuvres passées de mode d'une génération vieillie, les sublimes pages que les Van Eyck et Memling avaient tracées avec une pensée si haute, une main si hardie et si ferme, un style si pur, si vrai et si pittoresque, ils avaient mis leur gloire à regarder, comme le *nec plus ultrà* du génie, une froide allégorie dont tous les personnages, quelque fois même le sujet, étaient pris à un bas-relief antique ou aux fresques de Michel-Ange et aux peintures de Raphaël. Chose triste à dire ! Les idées étaient tellement faussées par le protestantisme et la renaissance que la patrie de ceux qui avaient peint l'*Adoration de l'Agneau* et la *Châsse de sainte Ursule*, accepta ces étranges doctrines, et plaça dans les églises, près de l'autel, des Vierges imitées d'une Vénus antique, et des sujets évangéliques où s'offraient des nudités qui auraient fait rougir un romain de la décadence. Quelques voix protestèrent ; en 1565, les prélats, le clergé réunis au Concile de Cambrai ordonnèrent d'enlever du lieu saint, toutes les statues, toutes les peintures qui seraient indécentes, qui seraient en opposition avec les types adoptés jusqu'à lors (1). Ce fut en vain : l'école flamande primitive, n'existait plus.

(1) Concile de Cambrai, tenu en 1565. Il y est dit au décret *De Imaginibus* : Imagines in templis nullæ statuantur nisi Episcopi consensu et judicio. Si quæ autem præ se ferant quicquam quod non deceat, neque prototypo congruat, tolli eas aut mutari jubeto. — Louis Odespun. *Concilia novissima Galliæ*.

Elle n'existait plus ! Mais elle avait fourni une longue et brillante carrière. Née de l'alliance des idées chrétiennes et de l'esprit germain, elle avait puisé des inspirations dans l'imagination bizarre des Anglo-Saxons, dans les formes nobles et sévères des Byzantins, dans la naïveté des légendes et dans la majesté de la sainte Ecriture ; pendant plusieurs siècles elle avait dirigé la main patiente du moine qui jetait sur le vélin des miniatures tout ce qu'il avait de dévotion, de science et de poésie ; plus tard, s'animant sous le souffle de toutes les grandes idées du moyen-âge, elle avait donné une forme, un symbole et une vie à tous les saints illustres, à tous les profonds mystères du christianisme sur ces tableaux polyptyques devant lesquels tombaient à genoux les chevaliers et les bourgeois, les rois et les peuples ; la foi, le cœur et les idées s'étaient agrandies et élevées parmi les hommes du XVe siècle, quand, les jours de fête, sur l'autel tout étincelant d'or, au milieu des cierges allumés, des prêtres revêtus de chapes brillantes et des fleurs qui mêlaient leur parfum à celui de l'encens, ils avaient vu les volets d'un vaste retable tourner sur leurs gonds et présenter à l'admiration de tous, Dieu, la Vierge, les anges et les élus dans des scènes douces et puissantes, dont le fidèle emportait le souvenir en sa demeure, que son esprit et ses yeux ravis n'oubliaient jamais. Mais alors sont venus le protestantisme, la renaissance, le triomphe du naturalisme, l'invasion des idées italiennes, les guerres civiles ; et nous avons vu la peinture flamande primitive décroître et mourir. Du moins elle a laissé des noms glorieux et des travaux qui ne périront pas ; et dans l'histoire de l'art elle apparaît avec un caractère poétique, élevé, original et fier, victorieuse de ces écoles d'un jour ou d'un siècle qui avaient pris naissance sur sa tombe.

Nous avons raconté ses origines, ses développements et sa

décadence; nous avons décrit ses chefs-d'œuvre, parlé de ses maîtres, et évoqué ses grands souvenirs. Puissent ceux qui ont bien voulu nous suivre recueillir en eux-mêmes et, parfois, mettre en usage quelques-unes des pensées qui se sont élevées dans leur cœur pendant cette longue course à travers les siècles écoulés, comme le voyageur qui vient de visiter les champs et les monuments de Rome et de la Grèce rassemble les fleurs qu'il a cueillies, les paysages et les ruines qu'il a dessinées, pour les comparer aux édifices, aux sites et aux fleurs de la terre natale ! En parcourant les musées et en jugeant les choses de l'art, qu'ils se souviennent que Jean Van Eyck a su unir le fini des détails au style le plus large et arriver à la vérité sans tomber dans le réalisme ; avant de choisir le tableau qui doit orner un temple, qu'ils se rappellent tout ce qu'il y a de science et de poésie, de suavité et d'élévation, de vérité et d'harmonie dans les œuvres de Memling ; que, vraiment chrétiens et vraiment artistes, ils activent ce mouvement puissant et régénérateur qui, faisant fuir à nos peintres l'atelier encombré de masques anciens et de gravures obscènes, les conduira jusqu'aux sanctuaires où sont vénérées les œuvres des Phidias, des Michel-Ange et des Raphaël, des Van Eyck, des Memling et des fra Angelico, les promènera au sein de ces campagnes pleines d'ombre et de lumière d'où l'homme revient toujours plus calme, plus poëte, plus élevé, plus pieux, et les portera doucement jusqu'au pied de l'autel, jusqu'au trône du Tout-Puissant, enflammant ainsi leur cœur au contact des trois grands foyers où brûle toujours le feu sacré des arts, les chefs-d'œuvre de l'homme, la nature et Dieu.



DE L'ART CHRÉTIEN

DANS LA FLANDRE.

MONOGRAPHIE DU RETABLE D'ANCHIN.

I.

Le retable après la révolution.

Les iconoclastes, les Vandales de 1793 ont détruit ou brûlé un nombre considérable de châsses, de statues et de peintures religieuses ; parfois pourtant, ils se sont contentés de jeter pêle-mêle, sous les combles d'un hôtel de ville, les œuvres d'art qui provenaient des églises et des monastères, les regardant comme des essais grossiers et barbares, comme bonnes tout au plus à entretenir ce qu'ils appelaient des superstitions ridicules et suranées. C'est sans doute ce sentiment de mépris qui avait fait transporter à Douai et jeter dans les greniers et la chapelle de l'ancien collége des Jésuites, avec d'autres objets enlevés de l'abbaye d'Anchin, un retable célèbre, peint sur bois qui, pendant plusieurs siècles, avait

orné l'église de ce monastère : séparés les uns des autres, les panneaux de ce chef-d'œuvre gisaient, recouverts de poussière, au milieu d'un grand nombre d'autres tableaux, de planches sculptées, de livres et d'instruments de physique. Quand le concordat eût restauré en France le culte catholique, M. Lévesque, desservant de Cuincy, village voisin de Douai, demanda à l'un des membres de la commission du musée s'il ne pourrait pas obtenir un tableau pour son église qui, alors, était très-pauvre (1). Il lui fut répondu qu'il n'avait qu'à se rendre dans le collége des Jésuites et à y prendre ce qui était le moins mauvais. Né à Pecquencourt, près d'Anchin, l'abbé Lévesque avait sans doute bien souvent entendu vanter le retable dont nous venons de parler : : il tâcha de retrouver tous les panneaux qui le composaient ; mais le désordre était tel qu'il ne put découvrir que le volet central, qu'il fit transporter à Cuincy. Son église, nous l'avons déjà dit, était bien triste et ses ressources bien modiques ; il n'avait pas de quoi payer un peintre de Douai, du nom de Marlier, qui avait mis en couleur la chaire et les boiseries. Que fit-il ? Privé de ses six panneaux, le compartiment central du retable lui paraissait sans valeur : il l'offrit à son créancier qui l'accepta en paiement de ce qui pouvait lui être dû. Moins artiste encore que le desservant, le peintre en bâtiments fit du tableau une porte pour une sorte d'atelier qu'il avait établi sous le toit de son habitation, destination qu'il lui conserva jusqu'en 1832, époque de sa mort.

Le docteur qui lui avait donné des soins, M. Escallier, était

(1) M. Lévesque qui avant la révolution avait eté chanoine de Saint-Pierre, puis écolâtre de Saint-Amé et directeur du petit séminaire, fut nommé successivement après la Révolution desservant de Cuincy, curé de Marchiennes, et enfin doyen-curé de Saint-Jacques à Douai, où il a laissé un souvenir qu'un assez grand nombre d'années n'a pu encore effacer.

l'un de ces amateurs chez qui la manie de la collection, peut quelquefois égarer, mais n'exclut jamais le goût du beau, l'un de ces antiquaires fins et patients qui vont cherchant, furetant partout, qui finissent toujours par posséder, parmi des médiocrités qu'ils vantent peut-être trop, des objets d'art dont ils ont su par eux-mêmes, découvrir et apprécier la valeur : hommes obscurs et utiles, que l'on a trop souvent tournés en ridicule, qui ont rendu à la science les services les plus éminents ! Après avoir acheté quelques mauvaises toiles à la veuve du peintre Marlier, M. Escallier lui demanda si elle ne possédait plus rien : elle répondit qu'il y avait au grenier une vieille planche où l'on distinguait à peine quelques personnages ; et l'on monta. Le docteur, qui parvint, quoique difficilement à découvrir quelque chose sous la couche noirâtre que la poussière, l'humidité et les années avaient étendue sur le volet, demanda ce qu'en désirait la veuve : celle-ci le lui offrant d'abord pour rien, et finissant par dire qu'elle le lui céderait volontiers pour dix francs, M. Escallier lui glissa deux louis dans la main, et fit emporter le panneau. Il était nuit quand il rentra dans sa demeure ; néanmoins, il s'occupa sur-le-champ de nettoyer sa nouvelle acquisition avec le soin, la patience et l'ardeur d'un antiquaire : dès qu'il eût entrevu l'un des anges qui sont en adoration devant le groupe de la sainte Trinité, il commença à espérer avoir acheté un œuvre d'art ; aussitôt avec plus de vivacité que jamais il continue son travail ; les heures de la nuit s'écoulent, passent inaperçues, et le lendemain vers sept heures du matin, on le trouva occupé encore à son tableau que déjà il admirait ; déjà il le montrait avec l'orgueil et l'enthousiasme qui s'étaient emparés d'Archimède, quand, après être arrivé à la solution de son problème, il criait à tous les habitants de Syracuse : « Je l'ai trouvé, je

l'ai trouvé ! » Le docteur Escallier avait véritablement découvert un chef-d'œuvre, bonheur qui peut arriver à beaucoup ; et, chose rare ! il l'avait compris.

Que devenaient, cependant, les autres panneaux ? Le musée de Douai leur avait donné, dans l'une de ses dépendances, un asile qui n'était guère plus hospitalier que la chapelle ou les combles du collége d'Anchin ; et même, en 1818, on se décida à débarrasser cet établissement de tout ce qui l'encombrait, instruments de physique hors d'usage, bois à brûler, vieilles peintures sur toile ou sur chêne. Le 1er décembre, à deux heures de relevée, eut lieu la vente au plus offrant d'une foule de tableaux que l'on appelle dans l'acte *des œuvres de rebut, hors d'état d'être conservées* : l'on commença par un lot de huit panneaux qui furent adjugés pour trois francs au sieur Avisse peintre à Douai ; six sujets représentant les Vertus théologales furent donnés pour 12 fr. 50 c., à l'un des ecclésiastiques qui achetèrent des tableaux pour leur église ; le reste fut cédé au même prix : deux peintures sur bois, qui ne trouvèrent pas d'amateur, sont presque certainement les deux aîles du triptyque de l'Immaculée-Conception, les pages les plus curieuses et les plus importantes qui soient au musée de Douai. Quand aux six volets du retable d'Anchin, ils furent vendus en bloc sans avoir été jugés dignes d'une désignation qui permette de les distinguer sur l'acte de vente : c'est 4 fr. 50 c., selon les uns, 7 fr. 50 selon les autres qu'ils furent achetés par un amateur de Douai, M. Estabel. Celui-ci comprit qu'ils avaient de la valeur ; il les fit restaurer par un artiste de Paris ; et même, en 1822, il les exposa, durant plusieurs mois, dans l'atelier de M. Quecq. Quinze cents francs lui en furent offerts; heureusement il refusa, et les fit rentrer dans sa collection.

M. Escallier les avait vus, et sans doute admirés, plus d'une

fois chez M. Estabel qui partageait ses goûts de peintre et d'antiquaire : en contemplant le panneau qu'il avait acheté chez la veuve Marlier, il se demanda si les six volets vendus en 1818 n'en étaient pas le complément. Aussitôt il se rend chez son ami ; les dimensions sont prises, les personnages et le sujet sont étudiés : plus de doute; ce sont bien les diverses scènes d'un vaste ensemble. « Que voulez-vous de ces peintures, s'écrie-t-il aussitôt ? Il me les faut : j'ai retrouvé la partie principale ; je veux le tout. » M. Estabel en demanda trois mille francs ; c'était trop pour le docteur qui en offrit deux mille et quelque chose, avec promesse de payer comptant. Après longue discussion, il fut convenu que le possesseur des six volets irait lui-même rendre réponse le lendemain matin. Ce fut une nuit d'angoisse que celle qui suivit : plus tard M. Escallier se plaisait a redire avec quelle fiévreuse impatience il attendait son ami : la sonnette s'agite enfin ; caché derrière un rideau, il observe ; c'est lui ! C'est lui : et il vient annoncer qu'il accepte l'offre de la veille! L'argent était prêt ; le marché fut conclu. Tous les panneaux de l'une des œuvres les plus importantes et les plus belles de l'école flamande primitive étaient enfin réunis, grâce au goût éclairé, à l'initiative et aux sacrifices du docteur Escallier !

Ceux qui ont connu cet aimable antiquaire et visité sa riche collection ne peuvent avoir oublié avec quel bonheur, avec quel enthousiasme il faisait la description de son retable auquel il avait donné la place d'honneur parmi ses curiosités : c'était sa joie, sa gloire, j'allais dire son idole. Plus d'une fois, il lui est arrivé, quand, le soir, il réunissait des amis, de disposer avee art, tout autour de son chef-d'œuvre, un nombre considérable de bougies, afin de mieux faire ressortir l'éclat du coloris, afin de mieux faire comprendre

l'effet qu'il devait produire, avant la révolution, sur le riche autel d'une vaste église. Mais ce n'était pas assez d'admirer et de faire admirer son tableau ; le docteur Escallier voulut en connaître complètement l'origine et l'histoire : les armoiries de l'un des panneaux extérieurs apprenaient que cette peinture avait appartenu à l'abbaye d'Anchin ; il étudia les manuscrits qui en proviennent, et trouva, dans les travaux laissés par l'un des religieux, Dom François de Bar, non-seulement des indications relatives au retable, mais une histoire complète de ce monastère. Il la traduisit, il l'enrichit à l'aide de documents découverts dans les archives et les bibliothèques de Lille, de Douai et d'Arras, et publia, en 1852, l'ouvrage remarquable qui a pour titre : *L'Abbaye d'Anchin*. Ces études, qui le transportèrent dans les murs d'un couvent, au sein de la vie calme et pieuse des Bénédictins, réveillèrent le sentiment de la foi endormi depuis longtemps dans son cœur ; comme tant d'autres, il éprouva que la science rapproche de Dieu; avant d'avoir terminé son livre, il était devenu un catholique sérieux et pratiquant. C'est le jour, où il avait eu le bonheur d'être inondé des consolations de la grâce divine, qu'il prit la résolution de léguer le retable à Notre-Dame, son église paroissiale, près de laquelle se trouvait, au siècle dernier, le refuge de l'abbaye d'Anchin. Peu de temps avant sa mort, dans le testament, daté du 15 février 1857, par lequel il a donné à la ville les peintures et les antiquités qui composent le musée Escallier, il déclara de nouveau que son grand tableau à volets était par lui légué à Notre-Dame. Son désir était de le voir placé dans une chapelle construite exprès en cette église : jusqu'aujourd'hui, c'est dans l'une des salles de la sacristie qu'il est conservé. Espérons que bientôt viendra le jour où l'on accomplira le vœu de l'homme qui a fait à sa ville natale un legs si précieux et si important, où

enfin l'on élèvera, de nouveau, sur un autel, dans une chapelle gothique, qui l'encadrera et le mettra en son jour, l'un des chefs-d'œuvre les plus remarquables de l'art chrétien dans la Flandre, cette page si curieuse à étudier pour l'histoire religieuse et artistique du nord de la France, ce trésor inestimable que Douai doit être aussi fier de posséder que Bruges l'est de montrer la *Châsse de sainte Ursule* et Gand la partie centrale de l'*Adoration de l'Agneau mystique*.

Ce tableau que le temps, les révolutions, les Vandales du XVIe et du XVIIIe siècle n'ont pu détruire, qui a été exposé à tant de dangers et de vicissitudes, semble avoir été conservé, d'une manière que l'on serait tenté d'appeler providentielle, pour permettre à l'historien et au peintre d'étudier l'art chrétien dans l'école flamande primitive : jusqu'aujourd'hui il n'a pas été l'objet d'un travail sérieux et complet; nous l'essayons. Sans doute, nous aurions pu placer la description du retable d'Anchin dans notre essai sur les grands maîtres du XVe siècle ; mais il nous aurait fallu, à moins de faire un hors-d'œuvre, la tracer à grands traits, négliger beaucoup de détails, donner quelque chose d'incomplet, isoler cette peinture de tout ce qui est particulier au commettant, au couvent d'Anchin et au pays. D'ailleurs nous croyons que la meilleure manière de compléter une étude sur l'école flamande est de faire connaître ce qu'était la peinture dans une abbaye en jetant un coup d'œil rapide sur l'histoire de l'art au sein d'un monastère, et de décrire, jusque dans ses moindres détails, l'un de ces chefs-d'œuvre dont nous avons tant de fois entretenu nos lecteurs et dont nous ne pouvions donner qu'une idée générale.



II.

Les arts dans l'abbaye d'Anchin (1).

A quelques lieues de Douai, au village de Pecquencourt, se trouve une île basse et marécageuse, environnée par des marais, le fossé Bouchart et la Scarpe, qui porte le nom d'Anchin, en latin *Aquicinctum* (lieu entouré d'eau). C'est non loin de là que, vers la fin du XIe siècle, un seigneur du pays d'Artois, égaré au milieu de la nuit et des brouillards, alla, sans le savoir, demander l'hospitalité au château de Gaultier de Montigny, son ennemi le plus implacable : celui-ci lui octroya de loger en son manoir. Mais pendant la nuit, les deux chevaliers virent en songe l'île d'Anchin ; ils s'y rendirent, s'y jurèrent amitié devant Dieu, et prirent la résolution d'y fonder un monastère où tous les deux ils se revêtiraient le froc et feraient pénitence. Sept autres gentilshommes de naissance illustre suivirent leur exemple, deux Bénédictins du couvent d'Hasnon se chargèrent de les diriger, et le couvent fut fondé sous le nom de *Saint-Sauveur d'Anchin*. Les premières constructions avaient été faites à la hâte avec des branchages, des bruyères et des roseaux. Un incendie les ayant consumées, des maçons, des charpentiers, des tailleurs de pierre, des peintres et d'autres ouvriers élevèrent, sous la direction de Hughes, doyen de l'église de Cambrai, un magnifique édifice qui fut achevé en quatre ans et consacré le 15 octobre 1086. En mémoire des quatre clous qui avaient attaché Notre-Seigneur à la croix, au-dessus de l'église furent

(1) Tout ce que nous donnons ici est extrait de M. Escallier. Nous avons le plus souvent revu le texte des manuscrits de Dom François de Bar.

construites quatre tours très hautes qui s'apercevaient de loin et qui ont fait donner à Anchin le nom d'*Abbaye des Quatre clochers*. En avant de l'entrée principale de l'église, se trouvaient un vaste portique supporté par des colonnes à piédestaux et un grand vestibule où se jugeaient les affaires ecclésiastiques : tout auprès s'ouvraient de longues galeries claustrales pavées de marbre et un lavoir soutenu par une grande colonne tordue, en grès, dont le fût d'une seule pièce était surmonté d'un chapiteau d'où s'élançaient des nervures qui s'épanouissaient par toute la voûte : les ruines d'Anchin offrent encore deux tronçons de ce magnifique monolithe, parsemés de rosaces, de coquilles et de monogrammes du Christ.

La direction aussi habile que pieuse des premiers abbés, la protection des évêques d'Arras et de Cambrai, les donations faites par un grand nombre de gentilshommes firent bientôt d'Anchin l'un des premiers monastères du pays. Sous Alvise (1113 à 1131), qui fut plus tard évêque d'Arras, cette abbaye acquit la protection des souverains pontifes et le patronage de saint Bernard. Saint Gossuin (1131 à 1165) lui rendit des services bien plus importants : né à Douai, formé par Azzon, célèbre professeur des écoles de saint Amé (1), il avait brillé à Paris où le fameux Abélard s'était vu forcé de se reconnaître vaincu par lui ; il se décida à entrer en religion dans le couvent d'Anchin. Abbé de ce monastère, il réunit dans la *librairie* un grand nombre d'ouvrages de piété, de littérature, et de sciences, et fit enluminer beaucoup de

(1) Azzon, né en 1054, professa avec distinction dans les écoles du chapitre de Saint-Amé, où il était surtout renommé par ses connaissances en physique. En 1119, délégué au concile de Rheims, il fut chargé, malgré son âge avancé d'écrire l'histoire de cette assemblée. Il mourut en 1125. — *Vita D. Gossuini, abb. Aquic.*, n° 813, bibliot. de Douai. *Recueil des historiens de France*, t. XIII, p. 720, t. XIV, p. 442.

manuscrits dont plusieurs sont encore à la bibliothèque de Douai. Nous avons déjà parlé des miniatures toujours curieuses, souvent remarquables que l'on y trouve : pour qui les a étudiées, il est évident qu'Anchin doit avoir beaucoup contribué à former l'art flamand.

En 1181, après une messe célébrée en l'honneur de la sainte Trinité, l'abbé Simon vit poser, par Bauduin comte de Hainaut, la première pierre de la nouvelle église d'Anchin ; et vingt sept ans après, son neveu, Simon II, achevait cet immense édifice semi-roman, semi-ogival, qui devait subsister jusqu'à la révolution française : on admirait surtout les stalles, sculptures que Jacques de Guyse appelle incomparables, qui montraient, au milieu de leurs nombreuses colonnes, les statues peintes des prophètes et des rois de l'Ancien Testament. Anchin semble avoir toujours vénéré d'une manière particulière la sainte Trinité ; le jour de cette fête et pendant l'octave, cent soixante cierges brûlaient dans le chœur de l'église ; le sceau de l'abbaye portait les images des trois personnes divines ; c'est à elles aussi que Guillaume Brunel (1250 à 1271) consacra l'autel de l'abbaye. Cet autel était surmonté d'un retable en argent, doré avec le plus grand soin, et parsemé de trois cent cinquante pierres précieuses parmi lesquelles on admirait surtout une escarboucle d'un éclat et d'une grosseur extraordinaires ; il offrait, sous des ciselures en saillie, les statues en argent des douze apôtres tenant dans les mains leurs attributs faits de l'or le plus pur ; au-dessus, l'on voyait le groupe de la sainte Trinité, et la Vierge sous une sorte de dais, le tout en argent doré et orné de trois saphirs magnifiques. C'est un religieux de l'abbaye, Nicolas, fils d'un orfèvre d'Arras, qui, à la tête d'ouvriers habiles, avait exécuté les délicates ciselures de ce chef-d'œuvre dont François de Bar parle avec l'admiration la plus

vive. Ce retable dont, tout nous porte à le croire, l'on pouvait dire aussi *materiam superabat opus*, n'existe plus aujourd'hui; mais la Belgique a conservé à Nivelles, dans l'église de l'abbaye de Sainte-Gertrude une châsse qui peut donner une idée de l'art à Anchin vers la fin du XIIIe siècle. Forgée en 1272, d'après les dessins de Jacquemon ou Jackenez, moine de cette dernière abbaye, par les orfèvres Colars (Nicolas) de Douai et Jakemon de Nivelles (1), cette châsse offre l'aspect d'un monument gothique formé de quatre façades d'église avec leur portail, leur rosace, leurs aiguilles pyramidales, et de vingt-quatre niches ogivales séparées l'une de l'autre par de légers clochetons : ces niches renferment les statues des douze apôtres et de douze autres saints du pays, et dans les portails des façades le Rédempteur, la Vierge, sainte Gertrude ainsi que Charlemagne qui descendait de cette sainte: plusieurs médaillons en relief présentent les principaux événements de la vie de l'abbesse de Nivelles: statues, ciselures, ornementation, tout rappelle la grande période de l'art ogival. Ce merveilleux ouvrage, qui est trop peu connu, est de cuivre et d'argent dorés ; plusieurs pierres précieuses embellissent ses sculptures. Sa longueur est de 1 m. 86, sa largeur de 0,72 et sa profondeur de 0,73. Placé encore au-dessus du maître-autel, il a conservé les reliques de sainte Gertrude.

Architecture, orfévrerie, miniature, tous les beaux-arts, avaient donc été cultivés à Anchin jusqu'au XIVe siècle ; il en fut de même dans les âges suivants. Nous pouvons citer, entre autres, Jean Baillet qui, en 1308, fit élever sur la place de Pecquencourt, la *Chapelle des Ardens*, construction en

(1) Li capitle (chapitre de Nivelles) at convenetut à Celay de Douay l'orfèvre et à Jakemon de Nivelles l'orfèvre, de faire une fiètre (châsse) nueve à huis... à quactre pignons selont le pourtraicture ke maistre Jakenez d'Anchin, li orfèvre at fait.... Che fut fait en l'an mil CCLXXII. —Cartulaire de Nivelles, fol. 493 et suiv.

forme de tour que l'on voit sur le tableau polyptyque d'Anchin, Henri de Conflans qui fit exécuter en argent doré, un groupe de la sainte Trinité de grande dimension, que l'on portait dans les processions, et Jean de la Batterie (1414) qui fit construire, au côté gauche de la basilique de Notre-Dame, un oratoire qu'il orna de belles peintures représentant les saints ermites et les évêques qui avaient appartenu à l'ordre de saint Benoît ; cette chapelle était, en outre, décorée d'inscriptions religieuses, d'ex-voto et de dons pieux. Pierre Toulet, (1448 à 1464) était le fils d'un boucher de Douai : sa science, ses vertus et son habileté l'ayant fait élire abbé par les religieux d'Anchin, il exerça la prélature à l'époque où Jean Van Eyck venait de mourir, où brillait Van der Weyden, où commençait à s'illustrer Memling, Stuerbout, Van der Goes, Juste de Gand, Antonello de Messine, les Horenbault et plusieurs autres ; comme la plupart des abbés de cette periode, il aima et protégea les beaux-arts. Non content de faire élever un quartier abbatial et un très-bel oratoire dans le monastère, de construire un hôtel-de-ville à Pecquencourt, d'orner l'église d'Anchin de ces vastes orgues renommées comme les plus puissantes et les plus complètes de la France, de l'Italie et de l'Espagne, Pierre Toulet fit décorer ces monuments avec une magnificence et un bon goût admirables. Ayant recherché et trouvé un artiste étranger qui avait parcouru presque tous les pays du monde et avait atteint le plus haut degré de perfection comme peintre et comme sculpteur, il convint d'un prix avec lui et le chargea de travaux importants. On rapporte, ajoute François de Bar, qu'il fallut retenir cet habile ouvrier, au moyen d'entraves, pour l'empêcher de partir avant d'avoir achevé son œuvre ; il orna le saint sépulchre d'un retable en pierre représentant les principales scènes de la Passion, d'autres autels de la descente de Notre-

Seigneur dans les limbes, des mystères douloureux, de statues colossales consacrées à sainte Catherine, à sainte Barbe et à sainte Marguerite, et d'autres ouvrages de peinture et sculpture, travaux que le prieur François de Bar regarde comme des chefs-d'œuvre et que Dom Martène et Dom Durand admirèrent encore en 1718 dans leur voyage littéraire (1). Mais quel est cet artiste étranger ou voyageur (*artificem peregrinum quemdam*) qui jouissait d'une si grande réputation, qui maniait à la fois le ciseau et le pinceau ? L'on pourrait voir en lui Antonello de Messine qui, à cette époque, parcourut les Pays-Bas, Juste de Gand qui travailla longtemps en Italie, ou Liévin de Witte, aussi de Gand, qui se distingua non moins comme sculpteur que comme peintre. Les chroniques et les comptes d'Anchin ne nous ont pas conservé son nom, non plus que ceux des artistes qu'employa le successeur de Pierre Toulet, Hughes de Lohes (1464 à 1490).

Cet abbé fit achever les peintures de la *Chapelle des Ardens*, où l'on conservait la *sainte chandelle* qui, dérobée par un ménétrier, avait été rendue au prieur de Saint George près Hesdin. A la partie supérieure, étaient représentés sur la toile un pèlerin qui, le bâton à la main, se rendait vers la chapelle, le joueur de luth qui, moqueur et sombre, se préparait à son larcin sacrilége, le prieur dont la bénédiction allait délivrer le coupable des accès frénétiques qui l'agitaient, et un moine qui, après la restitution, lui administrait les dernirs sacrements ; de l'autre côté se voyaient l'abbé Hughes de Lohes, plusieurs religieux et un nombre considérable de pèlerins recevant la sainte hostie en baisant la relique qui leur était offerte, dans la chapelle , par le clergé de Pecquencourt. Les murs de l'escalier qui conduisait à

(1) François de Bar. Mss. cit. p. 229.—*Voyage Littér.*, t. II, p. 77 et suiv.

ce sanctuaire vénéré, étaient aussi ornés de fresques montrant la grande procession de la Saint Gilles. Si nous ne faisons que mentionner une crosse et une mître splendides données par le même abbé Hughes de Lohes, nous dirons au moins quelques mots des peintures qu'il fit exécuter sur étoffe : les capuchons de quatre chapes représentaient l'un la sainte Trinité, l'autre l'Ascension, celui-ci Jésus devant Pilate et celui-là le crucifiement ; sur plusieurs bannières et gonfanons on voyait les trois personnes divines, la Vierge, les fondateurs de l'abbaye, saint André jetant ses filets et divers sujets. Le judicieux prieur François de Bar fait de ces peintures un tel éloge, qu'elles doivent être l'ouvrage d'un artiste remarquable (1). Les Gantois, surtout les Horenbault, semblent s'être attachés, d'une manière spéciale, à cette branche de l'art : nous sommes porté à leur attribuer les travaux exécutés pour Hughes de Lohes. Nous trouvons les mêmes goûts artistiques dans le successeur de cet abbé Guillaume d'Ostrel (1490 à 1511) qui eut pour coadjuteur son neveu le célèbre Charles Coguin de Sainte-Aragon.

Dom Charles Coguin de Sainte-Aragon ou Sainte-Radegonde, naquit à Saint-Quentin, d'une famille noble qui était alliée aux d'Ostrel et aux Tramecourt, et qui tirait son nom d'une terre située dans le territoire de Péronne. Il entra, jeune encore, dans le monastère d'Anchin qui avait pour abbé son oncle Guillaume d'Ostrel, et ne tarda pas à être nommé coadjuteur, titre qu'il porta quatre ans environ, et qu'en 1511, à la mort de son oncle, il échangea contre celui d'abbé. Le nouveau prélat aimait à déployer un faste

(1) Dom François de Bar dit des peintures sur étoffe représentant la sainte Trinité, qu'elles sont exécutées *cùm tantâ excellentiâ ut nullus hâc ætate pictor possit imitari*. — *Historia episcopatûs Atrebatensis*, t. III, p. 233, n° 767 des mss. de la bibliothéque de Douai.

princier ; il ne se rendait jamais à son hôtel de Douai sans être accompagné d'un train de treize à quatorze chevaux, et lors qu'il recevait des hôtes de distinction, des musiciens faisaient entendre, pendant le repas, les mélodies et les chants les plus agréables ; mais c'était surtout pour son abbaye, pour son église qu'il avait à cœur de montrer sa magnificence. Il construisit ces vastes cloîtres d'Anchin, regardés comme les plus beaux qui fussent en Europe, et il les fit orner de groupes sculptés, de vitraux historiés et de fresques admirables représentant le passage de la mer rouge, des scènes de la Passion et des visions de l'Apocalypse ; c'est à lui que l'abbaye dut une partie du quartier abbatial, un très beau réfectoire, une vaste bibliothèque et son refuge situé près de Notre-Dame. Les églises de Douai, de Tournai, de Valenciennes et de Péronne avaient été embellies par sa libéralité ; il s'occupa surtout de celle d'Anchin. François de Bar consacre plusieurs pages à l'énumération des ornements, des vases sacrés, des objets de sacristie dont il enrichit la trésorerie ; le chœur fut orné d'une verrière splendide sur laquelle se voyaient ses insignes et ses armoiries, et entouré d'une clôture de pierres blanches sculptées à jour dont l'extérieur était couvert de fresques représentant d'un côté les huit béatitudes et de l'autre les principales scènes du martyre de saint Quentin, patron de la ville natale de Dom Charles Coguin ; mais cet abbé fit exécuter de plus beau est le tableau polyptyque, conservé aujourd'hui à Notre-Dame.

Nous avons dit plus haut qu'au-dessus du maître-autel de l'église d'Anchin, se trouvait un retable (summi altaris tabula) en argent doré, enrichi d'un nombre considérable de pierres précieuses, dont les niches ogivales et les légers clochetons contenaient le groupe de la sainte Trinité, les statues de la Vierge et des douze apôtres : pour protéger ce travail,

si précieux et si riche, de la poussière, de la fumée, des cierges et de l'action de l'air, on le recouvrait ordinairement d'une grande custode en bois. L'abbé Charles Coguin voulut rendre cette custode digne de l'œuvre d'art qu'elle abritait et des cérémonies augustes qui se célébraient dans le sanctuaire ; d'après un usage suivi dans beaucoup d'églises des Pays-Bas, il y adapta un retable en bois placé sur l'autel qui la cachait complètement ; mais les découpures à jour dont il l'entoura et surtout les peintures exquises de ses volets mobiles, pour lesquelles il dépensa des sommes immenses, firent de cette custode l'un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien, et valurent ainsi à nos contrées la gloire de posséder l'une des créations les vastes et les plus belles des vieux maîtres flamands (1) Le retable en argent doré n'existe plus : en 1579 les statues des douze apôtres avaient été converties en monnaie par le calviniste de Balagny et le baron d'Inchy pour payer les soldats des garnisons de Cambrai et de Bouchain; les autres statues, les clochetons et le dais firent encore longtemps l'admiration des étrangers; mais ils furent relégués dans la trésorerie lorsqu'en 1730, on voulut établir un autel à la romaine où serait déposé le St-Sacrement, que renfermait auparavant un tabernacle en forme de pyramide placé sur le côté : à la révolution française, or, argent, vermeil, pierres

(1) Nous ne savons si M. Escallier s'était fait une idée exacte de la situation du tableau et du motif pour lequel il était placé sur l'autel. Ce que nous disons résulte de deux passages de François de Bar : dans l'un il est dit de Guillaume Brunel : « Summi altaris tabulam argenteam ac auro tectam capsâ (boîte en bois) ingenti inclusit, quam Carolus Coguin post modùm quàm ditissimè auxit picturis ac fenestris (sculptures à jour) ingeniosè distinctam. » — Et dans l'autre, en parlant de Charles Coguin : « Duplici quoque tabularum summi altaris revolutione excellenter depictarum cingi argenteam ac deauratam incredibili sumptu fecit. — *Historia episcopatûs Atrebatensis*, t. III, p. 198 et 246. —Mss. de Douai, n° 767.

précieuses, tout disparut. Il n'est resté que le retable en bois, couvert de peintures, qui a été sauvé après les vicissitudes dont nous avons parlé plus haut.



III

Le retable d'Anchin.—Panneaux extérieurs.

Le retable provenant de l'abbaye d'Anchin et légué à l'église Notre-Dame de Douai par M. Escallier, est peint sur bois de chêne. Sa largeur est de 3 m. 10, et sa hauteur de 1 m, 53 pour les volets les plus élevés et de 1 m. 15 pour les autres. Le milieu du tableau est un grand panneau divisé en trois compartiments ; deux autres panneaux plus petits, enfoncés de 10 centimètres, s'y rattachent l'un à droite et l'autre à gauche; entre ces deux parties et celle du centre, deux volets, tournant sur des gonds, sont accrochés par des pentures ; ils sont peints sur les deux faces et, selon qu'on les ouvre ou qu'on les ferme, le retable présente un sujet différent, sans toutefois changer de dimensions. Chacun des compartiments est entouré de tringles en bois de chêne doré, qui remplacent l'encadrement primitif que Charles Coguin avait enrichi de sculptures à jour. Ce tableau est un retable, nom qui se donne aux ouvrages de sculpture et de peinture qui ornent l'autel derrière les gradins ; il doit être appelé, non diptyque ou triptyque, mais polyptyque, puisqu'il se compose de neuf panneaux différents (1).

(1) Le mot diptyque vient du grec Δίς (deux fois) et Πτύσσω (je plie) d'où Δίπτυχα en latin *diptycha*, registre formé de deux tablettes qni se pliaient, où l'on inscrivait les noms des consuls et des magis-

Les panneaux extérieurs du retable d'Anchin représentent le Triomphe de la Croix. La croix dominant sur le monde, offerte par Jésus-Christ à la vénération de tous les hommes, honorée par la Vierge et ceux qui, à son exemple, ont vaincu la chair, par la puissance temporelle que représentent l'Empereur Charlemagne, l'abbé d'Anchin et des magistrats, et par la puissance spirituelle que personnifient saint Benoit et plusieurs moines d'Anchin ; voilà l'idée générale. Le sanglant sacrifice du Golgotha a fait un sceptre glorieux de l'instrument de supplice des esclaves, il a fait aimer à l'homme la souffrance et l'humilité : l'auteur a voulu montrer que cette prodigieuse transformation est accomplie, et il a peint le triomphe de la croix.

Le fond du tableau est un vaste ensemble de constructions qui, prolongeant leurs ailes ou leurs colonnades d'un compartiment dans l'autre, relient entr'elles, malgré les enca-

trats. L'église adopta ce mot pour des livrets qui portaient, d'un côté les noms des vivants et de l'autre les noms des morts, pour qui l'on priait au saint sacrifice de la messe ; ces livrets ressemblaient, quant à la forme, aux deux tables de la loi avec lesquels on représente souvent Moïse. Recouverts et bordés en bois ou ivoire, ils devinrent des objets d'arts, et plusieurs de ces diptyques primitifs se trouvent encore aujourd'hui dans les principales collections de l'Europe. C'est peut-être parce qu'on les orna aussi de peintures, et peut-être simplement à cause de leur forme, que les œuvres de l'école primitive ont reçu le même nom. Depuis assez longtemps on appelle diptyque une peinture composée de deux panneaux, soit qu'ils se replient l'un sur l'autre comme l'ouvrage de Gérard Horenbault que nous avons décrit, soit qu'ils soient fixes tous les deux comme le n° 4 de l'hôpital Sain-Jean ; le nom de triptyque est donné aux œuvres qui offrent un panneau central et deux volets mobiles qui peuvent recouvrir le compartiment du milieu. Quant aux retables où il y a plus de trois volets, comme l'*Adoration de l'Agneau*, la *Châsse de sainte Ursule*, et le tableau d'Anchin, nous croyons qu'il faut leur donner le nom de polyptyque, mot usité dans notre langue pour signifier, en opposition à diptyque, un registre, un cartulaire qui contient un nombre considérable d'actes publics et de pièces officielles.





drements, les quatre panneaux de la face extérieure. Au centre, en partie dans le volet mobile de droite et en partie dans celui de gauche, s'élève un péristyle, soutenu par huit colonnes d'un style tout-à-fait grec par le dessin, et pourtant aussi élancé qu'un portique ogival; il laisse entrevoir, au second plan, un pavillon, décoré, en dehors, avec le luxe d'ornementation que la renaissance emprunta au gothique flamboyant et offrant, en dedans, un intérieur d'église dont les colonnettes et les hautes fenêtres rappellent les cathédrales du XIIIe siècle. A droite de ce pavillon, aussi au second plan, s'offre un riche édifice genre renaissance, qui jette une aîle et un portique dans le panneau de droite, et que nous croyons être le splendide quartier abbatial bâti par l'abbé Pierre Toulet vers 1460. A gauche, au contraire, entre les colonnes du péristyle, s'ouvre une vaste plaine verdoyante et, au delà, avec des effets de perspective parfaitement ménagés, se dessinent un arbre, un pont, un ruisseau où tourne un moulin, un bosquet, une large nappe d'eau avec un vaisseau à trois mâts, et, dans un lointain vaporeux baigné de la lumière toujours terne du ciel de la Flandre, une ville aux tours et aux clochers gothiques, des roches couronnées de ruines et de lointaines montagnes dont l'aspect rappelle les paysages si pittoresques des bords du Rhin. A l'extrémité de ce volet, s'offre un péristyle qui sert d'entrée à une église, et dans le panneau de gauche, l'intérieur de cette église moitié ogivale, moitié romane, avec un autel au-dessus duquel sont placés le triptyque représentant le crucifiement et la conserve eucharistiqne en forme de pomme, pendant à une crosse, dont il est parlé dans François de Bar, sous Pierre Toulet et Guillaume d'Ostrel (1). Au delà, le dehors du chœur de l'é-

(1) Abbaye d'Anchin et François de Bar. Loc. cit.

glise d'Anchin, la tour avec oratoire en qui les vieillards du pays reconnaissent la fameuse chapelle des *Ardens*, quelques maisons à pignon ogival et une construction plus vaste surmontée d'un cadran qui est sans doute l'hôtel de ville de Pecquencourt construit par Pierre Toulet, occupent le second plan, tandis que le premier est formé par une colonnade grecque du style le plus sévère en qui, à la statue de Moïse et à des échappées sur l'église, nous reconnaissons la colonnade des cloîtres d'Anchin qui passaient pour les plus beaux de l'Europe. Le panneau de droite, présente des arcades correspondantes, aussi sévères de style, mais plus élancées de construction qui, par trois ouvertures, laissent apercevoir un bâtiment tout-à-fait semblable à ce qui nous reste, à Douai, de l'ancien collége d'Anchin, l'entrée de l'abbaye avec ses trois portes surmontées de cinq fenêtres accouplées auxquelles conduit un escalier en pierre, et l'entrée de l'église du Saint-Sépulchre, avec son portique roman, ses trois rangées de fenêtres romano-byzantines et ogivales et ses quatre clochers romans aussi, dont l'on disait dans le pays :

Anchin quatre clochers
Et deux cents cloches (1).

Voilà les constructions qui forment le fond des panneaux extérieurs : ce mélange de divers styles dans lesquels domine le genre renaissance nous rappelle la première moitié du XVIe siècle ; il commence à se montrer dans quelques détails de Van Eyck et de Memling ; les orgues de Santa Maria di Capitolio et la façade de l'hôtel de ville à Cologne nous l'ont rappelé ; nous l'avons reconnu en partie dans Lucas de Leyde (1494-1537) dans les numéros 121, 122 et 123 du

(1) Abbaye d'Anchin et François de Bar. Loc. cit.

musée d'Anvers qui portent la date de 1515, et surtout dans le numéro 107, tableau de l'école flamande du commencement du XVIe siècle dont l'auteur est encore inconnu (1); mais nous ne l'avons complètement retrouvé que dans deux tableaux sur bois de la cathédrale d'Arras dont l'un offre le millésime de 1528, dans les deux volets du musée de Douai décrits plus haut, dans une *Immaculée-Conception* que M. Escallier a aussi léguée à Notre-Dame, dans les deux imitations du tableau polyptyque que possèdent M. le docteur Tesse et M. le doyen d'Oisy-le-Verger, et dans les tronçons, les chapiteaux et les linteaux qui jonchent encore maintenant le sol où s'élevait le monastère d'Anchin.

L'artiste a voulu sans doute représenter en partie les édifices de l'abbaye qui lui commandait ce tableau ; mais en même temps il a été inspiré par une idée plus élevée. Cette vaste construction n'est-elle pas la Jérusalem terrestre, l'église militante qui, comme nous le verrons, est retracée tout entière sur la face extérieure du retable ? Tous les genres d'architecture s'y montrent, le grec, le roman, le gothique, le genre renaissance, et, par conséquent, tous les âges traversés par le catholicisme ; l'église, le palais abbatial et l'hôtel de ville s'y relient l'un à l'autre, et, par conséquent, tous les ordres du christianisme ; l'on y entrevoit la prairie, la campagne, les cités, la mer, les montagnes, en un mot le monde entier. N'est-ce pas le cadre qui devait renfermer l'église romaine catholique et par la durée et par l'espace ?

Dans le tableau polyptyque d'Anchin, l'art n'en est plus au fond d'or que l'école de Cologne avait imité des Byzantins; il a presque entièrement dédaigné les draperies sur lesquelles se dessinent la *Vierge du chanoine de Pala* de Van

(1) Catalogue du Musée d'Anvers.

Eyck et le groupe principal du *Mariage de sainte Catherine* de Memling ; les personnages ne sont point jetés dans une église ogivale qui n'a aucune raison d'être comme dans les *Sept sacrements* de Van der Weyden : les constructions qui forment le fond du tableau représentent une idée, ainsi que nous venons de le dire , et l'auteur a eu l'habileté d'y mêler des échappées sur un village, sur des paysages, sur de lointaines perspectives. Il s'est montré aussi grand architecte que grand peintre : avec une hardiesse qui n'appartient qu'au génie, il a réuni dans son œuvre la beauté sévère du genre grec à la légèreté du gothique et au capricieux du genre renaissance ; il a rapproché ces styles différents avec tant d'art qu'ils ne sont pas en désaccord l'un à côté de l'autre ; et nous sommes certain que ce mélange de genres qui donne un caractère étrange à tant de monuments de la Belgique et de l'Italie ne choquera personne dans le retable d'Anchin.

Volet de droite.— Nous l'avons déjà dit : l'idée générale du tableau, quand il est fermé, c'est le triomphe de la croix. La croix s'élève au centre autant que le permet la disposition en volets mobiles ; rouge et or, parsemée de pierres précieuses, ornamentée avec cette élégante richesse qui au XVI[e] siècle rendait si célèbres les orfèvres de Cambrai, de Valenciennes et de Douai, beaucoup plus élevée qu'aucun des personnages des panneaux extérieurs, elle attire nécessairement les regards, qu'elle devait séduire plus encore quand les années n'avaient pas altéré les tons chatoyants et vigoureux qui la faisaient resplendir primitivement. Des cercles d'airain l'attachent inébranlablement à une boule transparente qui est l'image du globe terrestre ; elle domine, elle brille. Deux anges posent légèrement leurs genoux sur les bras de cette croix, et tandis, que d'une main, l'un porte une palme symbole des souffrances de Jésus et l'autre une épée

symbole de sa domination, ils soutiennent ensemble une couronne qui brille au-dessus de la croix ; deux autres couronnes de plus en plus petites, supportées par deux autres esprits célestes apparaissent au milieu d'une auréole, dont l'éclat resplendit sur l'instrument de supplice. Un phylactère, qui s'enroule gracieusement autour du pied de la croix, offre ces paroles de saint Paul, écrites en caractères gothiques : *Sic currite ut comprehendatis, 1 cor. 9. Courez de manière à saisir*. Courez mais de manière à arriver à la croix et, par conséquent, à la couronne ; marchez à la gloire par l'humiliation, au bonheur par la souffrance. Le peintre nous répète la leçon que le Sauveur a donnée à l'homme, en choisissant pour berceau une crèche, pour trône un gibet et pour symbole de son triomphe une croix.

Et pour rendre plus complet et, en même temps, plus clair encore cet enseignement, qui est l'enseignement de l'évangile, il a placé dans le même panneau le Rédempteur des hommes. Le Christ est assis sur un trône, où le style renaissance marié au gothique s'épanouit avec une richesse que nous appellerions exubérante, si elle n'était pas si élégante ; le fond de ce siége est recouvert par une étoffe en drap d'or, aussi splendide, mais moindre de dimension, que ces voiles qui cachent trop souvent une partie des tableaux des grands peintres du XVe siècle. Disons d'abord que le buste du Christ accuse l'ignorance de l'anatomie, science que les peintres flamands n'étudiaient guère alors, et ajoutons que l'on ne trouve pas dans les traits du Christ triomphant, cette majesté, cette puissance suprême qui caractérise les chefs-d'œuvre de l'art grec et que l'on rencontre, si grande, dans le *Moïse* de Michel-Ange. Ce qu'il y a de long, de fluet dans le corps et surtout dans les bras déplaît au regard et ne peut être approuvé par l'artiste ; rappelons-nous pourtant que

l'école flamande, sans adopter ce que les Christ byzantins finirent par montrer de repoussant, avait pris ses formes longuettes et amaigries et qu'elle avait été fidèle à ce type que l'on retrouve partout à Douai, à Lille, à Arras, à Bruges, à Gand et à Anvers, même vers la fin du XVIe siècle. Du reste, il faut ajouter que ce n'était pas sans raison que cette forme typique avait été choisie ; elle rappelait tout ce que Jésus avait souffert pour l'homme : le crucifié n'était pas séparé du Dieu. Si les traits du Sauveur n'ont pas assez de majesté, du moins sa pose est magnifique : il est assis sur un trône ; autour de sa tête rayonne un nimbe lumineux ; une draperie rouge, rattachée par une riche agrafe et entourée d'une broderie large et élégante, tombe avec ampleur de ses épaules, et, laissant le buste à découvert, se replie sur le reste du corps ; ses pieds reposent sur un carreau de velours vert. Sa main gauche montre aux hommes la croix et les couronnes qui la surmontent, tandis que sa droite s'abaisse et s'étend vers la terre : c'est véritablement un Dieu qui à la fois domine et appelle à lui ; il ordonne de marcher vers la croix, mais en même temps il rappelle que c'est lui qui donne des forces pour y arriver. L'inscription tracée sur un cartouche, que soutiennent, par des chaînes, deux anges jetés à ses pieds, le dit clairement : *Non est volentis, neque currentis, sed Dei miserentis. Rom. 9. Ce n'est point par sa volonté et ses efforts que l'homme arrive à la gloire, c'est par Dieu qui a pitié de lui.*

Ce volet expose toute la philosophie du catholicisme : à l'homme il faut avant tout, la grâce, de lui-même, il ne peut rien dans l'ordre du salut; mais il doit coopérer à cette grâce, et, par ses efforts, arriver à la croix et à la gloire comme le dit le premier texte : *Sic currite ut comprehendatis.* Synthétiser un ensemble immense d'idées en une image, et rap-

peler qu'il est possible de conformer sa vie à cette pensée, n'est-ce pas à la fois le but suprême de l'art et l'art lui-même ? c'est ce qu'a fait l'auteur du retable d'Anchin dans la page admirable que nous étudions. L'exécution répond à la conception : faisons remarquer ce qu'il y a de noble dans l'attitude de l'Homme-Dieu, ce qu'il y a de coloris et de vie dans les têtes des deux anges placés au pied du Christ que l'on croirait imitées de Rubens, si elles n'avaient été peintes près d'un siècle avant sa naissance, ce qu'il y a de moelleux et d'ample dans le carreau de velours vert et dans la draperie du Christ, draperie qui nous rappelle exactement celle qui recouvre la Vierge dans le *Mariage mystique* de l'hôpital Saint Jean.

Volet de gauche. — Les autres panneaux extérieurs se rattachent tous trois à celui que nous venons d'étudier : ils représentent l'Eglise catholique marchant vers cette croix, vers laquelle son Dieu lui ordonne de se diriger. Dans le volet de gauche, la sainte Vierge et ceux qui, à son exemple, ont su rester vierges, s'avancent en foule vers la croix. Au premier plan est la Vierge elle-même : sa figure ovale est d'une suavité remarquable, sans avoir toutefois cette expression céleste qu'elle offrira sur les panneaux intérieurs ; si ses traits n'ont rien du caractère matériel que la plupart des peintres flamands ont donné à leurs Vierges, la chevelure des femmes du nord se retrouve dans les longues mèches dorées, fines et soyeuses qui retombent sur ses épaules : sa robe sombre pointillée d'or, son manteau de velours bleu doublé d'hermine, son large collier d'or aussi avec sa ceinture d'où pend une gracieuse cordelière à larges nœuds, lui forment cette parure, à la fois riche et modeste, que doit porter, sur la terre, la Vierge de Nazareth déjà vénérée par les hommes. Elle est placée un peu plus bas que le Christ, et,

au lieu d'être assise comme lui sur un trône, elle est agenouillée respectueusement devant la croix. Les anges lui ont donné une couronne ; mais elle la présente à son divin Fils avec humilité : c'est encore le triomphe de la croix. Un cartouche, jeté aux pieds de la Vierge, rappelle pourquoi elle a reçu cette couronne ; il y est écrit en caractères gothiques : *Sine iniquitate cucurri ps. 48. J'ai marché sans commettre l'iniquité.* C'est toujours l'idée générale reproduite par tous les personnages, s'avancer vers la croix et vers la gloire ; et nous la retrouverons partout sur les panneaux extérieurs. A l'avant-plan, un lis s'échappe d'une banderole enroulée portant cette inscription : *lilium convallium, le lis des vallées.* C'est une image par laquelle l'Ecriture-Sainte et les saints Pères désignent souvent la Vierge. L'Eglise l'appelle aussi : *Reine des martyrs, Miroir de justice, Rose mystique* : voilà pourquoi des quatre anges qui soutiennent les rebords de son manteau, l'un porte une palme, l'autre un miroir où se reflète son visage, et un troisième une branche de rosier couverte de fleurs. Ce sont autant de symboles de la pureté de la Vierge, autant d'idées qui se rapportent à l'idée générale : Marie a marché à la gloire, mais sans pécher.

Aux arrière-plans se pressent une foule de religieux, de religieuses, de laïques même, qui à l'imitation de la Vierge, ont dompté la chair. Les uns prient dévotement, les autres élèvent les bras vers la croix, d'autres courent vers elle ; et un grand nombre d'anges qui debout, volant dans les airs, ou courant sur la prairie, tiennent des couronnes qu'ils vont placer sur le front des saints, forment les groupes les plus variés et parfois les plus hardis : la confusion apparente, qui règne au sein de ces scènes parfois presque microscopiques, montre le grand nombre de ceux qui selon l'expression de l'Ecriture, *doivent suivre l'agneau, parcequ'ils sont restés vierges.*

A l'entrée de la nappe d'eau qui s'étend au-delà de la plaine, est arrêté un trois-mâts dont l'on distingue les cordages, malgré sa petitesse ; une foule de vierges se pressent sur le pont du vaisseau, d'autres, qui l'ont déjà quitté, sont saisies par des hommes armés : c'est peut être sainte Ursule et ses compagnes débarquant à Cologne et près de recevoir la couronne du martyre : cette opinion est confirmée par le caractère du paysage dont les tours gothiques, les roches élevées, les châteaux en ruines rappellent, comme nous l'avons déjà dit, les bords du Rhin. Les peintres allemands et flamands aimaient à traiter ce sujet que Memling a développé avec tant d'art sur la célèbre châsse de Bruges. Au-dessus, dans des lointains vaporeux qui prouvent que l'artiste entendait très-bien la perspective aérienne inconnue de beaucoup de ses contemporains, se dessinent vaguement des légions d'anges qui émergent à demi des nuages, et, sur des plans plus rapprochés, d'autres anges, jetés de la manière la plus hardie, descendent du ciel portant aussi des couronnes pour les saints.

Ce qu'il y a de poétique, de suave, de céleste dans la Vierge et la virginité a été admirablement saisi par l'auteur : il a fait de ce volet une scène gracieuse, noble, vivante, et il l'a renfermée dans le cadre le plus frais et le plus vaste : des prairies, un lac tranquille, un moulin à l'eau caché sous un bouquet d'arbre, un pont rustique jeté sur un ruisseau, quelques voyageurs sur une route solitaire, une cité du moyen-âge avec son diadème de tours, de flèches et de clochetons, puis la mer, les rochers, les montagnes, et au-dessus un ciel vaste et pur rempli d'anges qui se jouent dans l'espace, paysage ouvert et pittoresque qui contraste avec les riches monuments et les sombres intérieurs d'église dont se forme en partie le fond du tableau. Il a fallu, pour peindre ce panneau,

la plume patiente d'un miniaturiste, le pinceau et le large coup d'œil du grand peintre, la connaissance des lois de la perspective que venait de trouver l'Italie. Ajoutons que l'idée n'a pas été sacrifiée aux détails : c'est toujours vers la croix que les saints et les anges se tournent ou se dirigent, c'est à la croix que les vierges vont offrir la couronne que l'on place sur leur front.

PANNEAU DE DROITE. — Dans les œuvres de l'école flamande primitive, les panneaux offrent ordinairement les portraits des commettants, c'est-à-dire de ceux qui ont commandé le tableau. Et nous devons le dire, l'introduction de ces personnages dans une action où rien ne les demande, nuit le plus souvent à l'effet général ; c'est avec regret que nous avons vu, malgré leur mérite, des portraits de donateurs sur les volets de l'*Adoration de l'Agneau*, du ***Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie***, du ***Baptême du Christ*** de l'Académie de Bruges et de plusieurs autres œuvres dont nous avons parlé.

L'auteur du tableau polyptyque d'Anchin avait aussi ses commettants à représenter, l'abbé et son patron, le prieur et les religieux. Mais au lieu d'en faire des hors-d'œuvre qui n'auraient eu aucune raison d'être, il s'est servi de ces personnages pour compléter la pensée générale ; ils prennent part à l'action.

L'idée du panneau de droite est celle-ci : la puissance temporelle rend hommage à la croix. Au premier plan, au-dessus de toutes les figures du panneau se montre l'Empereur, le chef politique de la chrétienté. Dans le moyen-âge l'artiste eût représenté le souverain pontife ; mais la papauté avait été humiliée dans la personne de Boniface VIII ; le Saint-Empire commençait à recouvrer la puissance qu'il avait perdue depuis les Hohenstaufen ; il dominait sur les pays

flamands ; Maximilien avait protégé Anchin et peut être l'artiste : c'est par lui, c'est par l'empereur que sera personnifiée la puissance temporelle. Si l'aigle double, qui se détache sur l'or de la cuirasse, révèle le chef de l'Allemagne, son manteau fleurdélisé, son collier de coquillages et le nimbe qui entoure sa tête indiquent non moins clairement Charlemagne, l'empereur des Francs, le pèlerin de saint Jacques de Compostelle d'après la légende, le saint d'Aix-la-Chapelle, et, en même temps, le patron de l'abbé d'Anchin qui commandait le tableau. La figure de Charlemagne est singulièrement fière et grande ; Viardot et M. Escallier assurent que c'est la tête de Maximilien : nous n'avons pu vérifier. L'empereur porte, dans sa main droite, une épée nue, et, dans la gauche, le globe terrestre, symbole de sa souveraineté. Pour marquer combien haute est sa dignité, il est représenté debout ; mais il est tourné vers la croix, mais son globe est dominé par cette même croix, mais sur le phylactère, qui s'échappe de ses doigts, il est écrit : *Cucurri cùm dilatasti cor meum ps. 118* : Seigneur, j'ai couru lorsque vous avez dilaté mon cœur. C'est la personnification du monde germanique, converti à la foi et s'écriant par la bouche du héros qui est la plus grande figure des temps modernes : « Dieu de la croix, j'ai marché vers la vérité et la civilisation lorsque votre évangile a dilaté mon cœur ; et maintenant au nom des peuples et des rois qui sont mes sujets, moi, l'empereur du monde chrétien, je vous rends hommage. » Voilà ce que le génie a su faire avec cette idée si vulgaire et souvent si difficile à rendre du patron d'un commettant.

En peignant le donateur lui-même, il n'a pas moins bien réussi. Un peu en avant de Charlemagne, aussi sur le premier plan, se trouve l'abbé d'Anchin, Charles Coguin. Il est agenouillé devant un prie-Dieu que recouvre un riche tapis vert,

et sur lequel est ouvert un livre à fermoirs, peut-être un bréviaire et plus probablement le grand cartulaire d'Anchin. La position de l'abbé, ses mains jointes, le recueillement de ses traits, tout dit clairement qu'il vénère aussi la croix, vers laquelle il a le désir de marcher, comme l'indiquent ces paroles écrites sur une banderole flottante que ses doigts laissent se dérouler : *Trahe me post te. Cant*, *1*. Entraînez-moi à votre suite. Les gants violets, la bague qui brille à la main droite, la crosse et la mître, que tiennent deux acolytes, rappellent que Charles Coguin est prélat ; il porte l'une de ces trois chapes en drap d'or que Hugues de Lohes comme nous l'avons vue, avait embelli de peintures très-remarquables, les orfrois du devant ont pour sujets des anges portant les insignes de la Passion ; sur le capuce se voyait probablement Jésus attaché à la croix. L'agrafe, qui rattache la chape sur la poitrine, représente exactement la sainte Trinité telle qu'elle est peinte sur le compartiment central des panneaux intérieurs, ce qui pourrait faire supposer que ce groupe principal a été traité d'après un ouvrage qui se trouvait à Anchin antérieurement au tableau polyptyque, peut être d'après le retable en vermeil donné, au XIII[e] siècle, par Guillaume Brunel. Tous les artistes admireront la figure de l'abbé qui est si remarquable par sa placidité, dont les traits se dessinent si nettement, bien que le peintre ne les ait relevés nulle part, excepté sous le menton, par le secours des ombres.

Derrière l'abbé sont agenouillés deux religieux revêtus de ces dalmatiques en drap d'or et de pourpre que Hughes de Lohes avait aussi données à l'église d'Anchin ; ils tiennent l'un la crosse et l'autre la mître : ce n'est pas seulement pour rappeler la dignité de l'abbé et les pouvoirs spirituels et temporels qui étaient attachés à son titre, que ces insignes ont été peints dans le tableau ; c'est aussi parce qu'ils étaient les

objets d'art les plus délicatement ouvragés du riche trésor de l'abbaye d'Anchin : on les devait encore à la munificence de l'abbé Hugues de Lohes ; la mitre était tellement grande, tellement chargée d'or, d'argent et de pierres précieuses que Charles Coguin bien qu'il fut très fort et eût la tête très-grosse, ne pouvait la porter (1). La crosse, toute en or et en argent, supportait un modèle exact de l'église d'Anchin avec ses contreforts, ses clochers et ses fenêtres ; cet édifice est soutenu par le cerf d'Anchin qui joue le rôle des caryatides dans l'art grec ; le léger voile en tulle, qui servait à tenir la crosse et que l'on appelait *sudorium*, flotte au-dessous de ce cerf. Pour rendre avec tant de perfection les détails de ces objets d'orfévrerie, il a fallu une main exercée par les travaux les plus minutieux ; les deux acolytes qui soutiennent la crosse et la mître, étaient certainement sous les yeux de l'auteur ; leurs figures sont vivantes ; celle du religieux, qui est *à mitrâ*, peut être considérée comme l'une des choses les plus vraies du retable.

Au second plan, dans l'embrasure de la grande arcade, s'offre un groupe de cinq personnages, qui représente probablement les magistrats venant aussi rendre hommage à la croix ; ils portent de longues houppelandes bordées de fourrures et, sur la tête, une toque légère ; l'un d'eux s'appuie sur une épée, c'est sans doute l'avoué qui remplissait la charge de justicier pour l'abbaye ; une grosse figure dont le modelé est des plus remarquables pourrait bien être celle d'un bon bourgeois de Pecquencourt, arrivé à la dignité d'échevin ; entre ces deux figures s'offre une tête au nez long, assez insignifiante d'expression, recouverte d'une toque rouge

(1) Nous avons parlé plus haut de ces objets d'orfèvrerie et de ces riches ornements. Voir les manuscrits de Dom François de Bar. Loc. cit.

où M. Escalier a voulu, nous ne savons pourquoi, voir l'auteur du retable. Quelques hommes du peuple qui, courent à travers les arcades, se dirigeant vers la croix, sont là pour montrer que les manants rendent aussi hommage à l'instrument de supplice qu'à glorifié le Christ. Ainsi tous les séculiers, empereur, souverains, magistrats, bourgeois, serfs, vénèrent la croix, tous marchent vers elle.

Le fond du tableau est très-bien choisi : il est formé, comme nous l'avons déjà dit, par l'entrée du couvent, la façade de l'église avec ses quatre clochers, et une construction qui est probablement le quartier abbatial : c'est ce qu'il y a d'extérieur dans le monastère, sa puissance temporelle en quelquelque sorte. Au-dessus de l'arcade principale, deux anges soutiennent les armoiries de l'abbé Charles Coguin : Ecu ancien, écartelé au 1 et 4 d'azur frété d'or, au 2 et 3 à la fasce de gueules accompagnée en chef d'une merlette de sable. La crosse formant cimier est tournée à gauche, et soutient une banderole sur laquelle est écrite la devise de l'abbé : *Favente Deo*, avec l'aide de Dieu. Ces armes diffèrent un peu des armes que l'on donne ordinairement à l'abbé Charles Coguin, bien qu'elles aient les mêmes éléments ; sur plusieurs des manuscrits dont nous avons donné la description, nous avons trouvé : Ecu ancien au 1 et 4 d'argent frété d'azur, au 2 et 3 d'argent à la fasce d'azur surmontée d'une merlette de sable, et sur le tout brochant un écusson de gueules à 3 écailles d'or ; la courbure de la crosse est tournée à droite, la légende est aussi : *Favente Deo*.

Panneau de gauche. — Le panneau de gauche montre l'ordre spirituel, représenté par les Bénédictins, rendant aussi hommage à la croix et marchant aussi vers elle. Le principal personnage, celui qui correspond à l'empereur chef temporel d'Anchin, est le chef spirituel de cette abbaye,

le fondateur de l'ordre des Bénédictins, saint Benoit. Debout près des religieux du monastère, il les engage, de la main, à marcher vers Jésus-Christ ; son attitude, son geste, ses traits indiquent l'autorité la plus noble et la plus douce. Il est revêtu d'une chape en drap d'or ; sa main droite tient une crosse très-riche ; un nimbe lumineux entoure son front qui porte la légère couronne de cheveux des Bénédictins , et sur sa figure respire une suavité qui n'appartient qu'à la paix du cloître, ou plutôt qu'aux joies sereines du ciel. Une banderole, qui se déroule autour de sa tête, offre ces mots : *Non in vanum cucurri. Ad philipp. 2,* Je n'ai pas couru en vain. Ce n'est pas en vain que l'illustre fondateur de l'abbaye de Mont-Cassin, que le père de ces milliers de religieux, qui ont fécondé les campagnes stériles de l'Europe barbare et les champs plus désolés encore de la science, a marché vers la croix du Sauveur ; il a obtenu la couronne ; il est saint : toujours l'idée générale du tableau. Elle est encore reproduite sur un phylactère qui s'échappe des mains jointes d'un religieux et où on lit : *In odorem unguentorum tuorum currimus Cant. 1.* Nous marchons à l'odeur de tes parfums. Ce religieux, probablement le grand-prieur d'Anchin, est revêtu d'une chape rouge, dont les orfrois offrent sainte Barbe et sainte Catherine, et dont il est parlé dans François de Bar, comme venant de l'abbé Hugues de Lohes : agenouillé, les mains jointes, le prieur vénère aussi la croix, et, derrière lui, agenouillés de même, se pressent dix moines revêtus de la robe noire des Bénédictins. Leurs figures ne sont guère inférieures comme exécution à celles que nous avons admirées dans le panneau correspondant. Le fond du tableau est l'extérieur d'une église ogivale qui représente sans doute l'église d'Anchin ; ce qui nous le fait supposer, c'est un diptyque, placé sur l'autel et surmonté d'une crosse en or d'où pend la réserve eu-

charistique, dont il est parlé dans le chapitre que l'annaliste d'Anchin a consacré à l'abbé Guillaume d'Ostrel : nous voyons là, d'une manière certaine, comment l'on plaçait les retables et le saint Sacrement sur les autels du moyen-âge. Au-delà de l'abside de l'église, s'offrent une tour, une chapelle et un hôtel de ville, monuments de Pecquencourt qui ont été détruits à la fin du XVIIIe siècle par la révolution. Plusieurs laïques, dans l'église et dans la chapelle, marchent aussi vers la croix. Au-dessus de l'arcade, se dessinent des trèfles gothiques, ornements qui probablement ont quelquefois servi pour le sceau d'Anchin ; ils sont surmontés de deux anges, portant, comme pendant des armes de l'abbé Charles Coguin, les armoiries ordinaires de l'abbaye, un cerf blanc passant sur champ d'azur parsemé de lis d'or. La crosse formant cimier est tournée vers la droite. Pas de légende.

Voilà la description des quatre panneaux extérieurs du retable de l'abbaye d'Anchin. En parcourant les détails qui y sont représentés, en lisant les textes qui y sont écrits, en étudiant les nombreux personnages qui s'y montrent, nous avons partout trouvé la même idée : le triomphe de la croix. La croix domine sur le monde entier, sur le monde temporel comme sur le monde spirituel ; le peintre semble vouloir rappeler au chrétien qu'il doit toujours lever ses yeux vers elle pendant ce douloureux pèlerinage, qu'on appelle la vie, et qu'il la verra apparaître dans le ciel, portant encore la célèbre inscription : *In hoc signo vinces,* tu vaincras par ce signe.



IV.

Panneaux intérieurs.

Lorsqu'après avoir gravi les Alpes pendant les dernières heures de la nuit, le voyageur arrive au sommet de la montagne, et qu'à un brusque détour de la route il aperçoit devant lui le soleil qui se lève, répandant ses teintes roses dans le ciel, sur la neige des glaciers et sur la cime des rochers sauvages, il s'arrête ébloui, étonné ; il admire : cette comparaison qui pourrait paraître ambitieuse, nous a semblé rendre l'impression que les véritables amis des arts éprouvent lorsqu'après avoir étudié avec soin les panneaux extérieurs du retable d'Anchin, ils font tourner sur leurs gonds les volets mobiles, et qu'au sein d'une lumière rose et dorée, sur un trône d'or, ils entrevoient la sainte Trinité, et, sous des arcades où ces rayons projettent leur éclat qui va s'affaiblissant graduellement, la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, les Apôtres et les Vierges, les Martyrs et les Confesseurs ; eux aussi ils se tiennent debout, éblouis, étonnés ; eux aussi, ils admirent, c'est comme une transition subite du crépuscule au matin le plus brillant, j'allais dire de la terre au ciel; c'est un véritable coup de théâtre en peinture. Pour trouver un tableau où se présente un contraste aussi puissant d'effet, nous nous sommes rappelé la *Transfiguration* de Raphaël, dans laquelle l'opposition est si frappante entre la cime illuminée du Thabor et les sombres flancs de la montagne. Et encore, le polyptyque d'Anchin nous semble-t-il, sous ce rapport, l'emporter sur le chef-d'œuvre de la peinture italienne : mais la disposition du retable en volets mobiles offrait à l'artiste flamand un avantage dont ne jouissait pas Raphaël.

Constatons que dans nulle autre des œuvres de ce genre, on ne s'est servi de cette disposition pour produire un effet aussi grand et aussi en rapport avec l'idée générale.

Panneau central. — Le peintre avait montré, sur les panneaux extérieurs que la croix est vénérée par la terre entière; sur les panneaux intérieurs il veut représenter la Sainte-Trinité adorée dans le ciel. Au milieu du compartiment principal, au sein d'une lumière éclatante, sur un trône d'or, étincelant de pierreries, il a placé le Père, le Fils et le Saint-Esprit : le regard se porte, se fixe instinctivement sur ce groupe, dès que le premier étonnement causé par l'éclat du tableau a cessé. Le Père est représenté plein de vigueur et de noblesse ; si la barbe et quelques traits rappellent celui que l'on appele dans l'Ecriture l'ancien des jours, il règne dans toute sa figure un air de jeunesse éternelle, de sérénité puissante, qui convient admirablement à Celui qui fut avant les temps et qui doit leur survivre ; cette tête offre la majesté qne les sculpteurs grec ont donnée au Jupiter Olympien, mais avec quelque chose de plus profond et aussi de plus doux. Le Créateur est revêtu d'une large chape rouge qu'une agrafe brillante rattache sur sa poitrine, et dont une broderie de perles ourle les bords ; sa tête porte la tiare à triple couronne des souverains pontifes. De sa main il soutient le Fils sous qui est étendu un voile léger, peint avec cette délicatesse de touche que seuls les miniaturistes ont atteinte. Reposant, à demi-couché, sur le genou et le bras droit de son père, appuyant les pieds sur la boule du monde, le Christ semble accablé par la souffrance ; une expression de douleur contenue, mais profonde et poignante, respire sur ses traits ; cette douleur et la lumière céleste font, en quelque sorte palpiter la chair, rose et vivante de son corps presque nu ; les formes longues du type bizantin montrent

admirablement ici l'homme de douleurs; les paupières de Jésus sont appesanties, sa tête est couronnée d'épines, et sa main droite presse la plaie entr'ouverte du côté, d'où s'échappent quelques gouttes de ce sang qui a été répandu pour le salut de tous les hommes. L'autre main ouvre un feuillet du livre sacré, où est retracée la vie de celui qui a rendu témoignage à son père. Ce livre est soutenu par la gauche de l'Eternel ; et sur ses deux feuillets ouverts sont écrits ces mots de l'Ecriture-Sainte :

Ego sum

α ω

Principium et finis (1)

Je suis l'Alpha et l'Oméga, le commencement et la fin. Sur la tranche du livre, l'Esprit-Saint repose sous la forme d'une colombe blanche. Ses ailes sont ouvertes, il va s'élancer vers Jésus qui souffre : c'est l'amour qui s'apprête à prendre son vol vers celui qu'il aime, c'est la colombe symbolique du cantique des cantiques. Au point de vue du caractère que le dogme catholique donne à chacune des trois personnes de la sainte Trinité, le peintre a parfaitement dépeint le Créateur, le Rédempteur et l'Esprit d'amour. Au point de vue de l'art, en théorie, l'on pourra blâmer, dans un groupe de la sainte Trinité, le Fils, assis sur les genoux de son père, posant les pieds entre ses jambes, ayant pour pendant la colombe qui représente l'Esprit-Saint. Et pourtant, grâce à cette disposition du groupe que seule a pu trouver l'audace du génie, le bras droit et la tête du Christ dépassent seuls la draperie qui recouvre le Père, et le livre de vie avec la colombe forme, à gauche, une partie correspondante qui offre, au regard, une harmonie parfaite ; à la vue du Christ qui s'appuie sur son

(1) Apocalypse, chap. XXII, v. 13.

père, à la vue de l'Eternel dont les bras soutiennent à la fois le Fils et le livre où se pose l'Esprit-Saint, on se dit qu'une pensée d'unité a présidé dans la disposition des trois personnages de cet admirable groupe : ils sont trois et ils sont un ; on peut dire, en les voyant, ce vers que l'église répète dans la plupart de ses hymnes : *Uni trinoque Domino*. Seul, nous tenons à le redire, le génie a pu trouver cette admirable unité de trois personnes différentes ; seul il a pu exécuter cette scène qui est admirable d'idée et d'exécution , qui est, non pas contre les règles de l'art, mais au-dessus d'elles.

La sainte Trinité est assise sur un siége formant dais, qui est dessiné avec un véritable luxe d'ornementation ; partout sont prodigués, surtout dans le haut, des arabesques , des clochetons, des pendentifs dont les arêtes tracées en noir tranchent vivement sur l'or qui recouvre tout le trône ; partout resplendissent des pierres précieuses. On comprend l'idée du peintre : il a voulu donner à la Divinité un siége, tel que l'homme n'en connut jamais ; le trône de Dieu ne doit-il pas être plus beau que celui des rois ? A-t-il réussi ? Sous le rapport architectural, nous trouvons, dans ce dessin, quelque chose d'étrange et de bizarre. Si le groupe de la sainte Trinité nous paraît de beaucoup supérieur, dans le retable d'Anchin, au même groupe dans le retable de Gand, nous trouvons le lieu de la scène bien plus poétique dans l'œuvre de Hubert Van Eyck ; après avoir vu, dans la partie extérieure, les constructions qui représentent l'édifice spirituel de l'église, nous aurions mieux aimé ces campagnes célestes dont parle l'Apocalyse, ces plaines verdoyantes arrosées par l'eau qui ne cesse de désaltérer les élus. Dans l'arcade principale qui s'ouvre au centre même du retable, rayonne, répandue par le front de l'Eternel, une lumière dorée qui se fond harmonieusement, pour arriver peu-à-peu à une teinte rosacée ; dans les deux

arcades, qui s'ouvrent de chaque côté, cette lumière passe d'un rose léger à un rose plus vif, jusqu'à ce qu'elle atteigne le gris pâle, puis l'azur un peu terne qui forme le ciel des derniers panneaux du retable; nul tableau, avant le XVI[e] siècle, ne présente une fusion plus harmonieuses des tons et des nuances.

Les esprits célestes vénèrent, glorifient et chantent les trois personnes divines; six anges à six aîles, rappelant l'expression de l'Apocalypse *Sex alæ uni*, *sex alæ alteri*[1], sont agenouillés sur le degré inférieur du trône ; deux adorent, les mains croisées sur la poitrine, avec une admirable expression de recueillement ; deux autres, les mains un peu écartées l'une de l'autre, mêlent un étonnement respectueux à l'adoration ; et les deux autres, ceux du milieu, les bras ouverts, le regard levé vers Dieu, se livrent tout entiers aux transports de l'admiration. Ils sont comme inondés de la gloire que répand la sainte Trinité ; des reflets roses à la fois foncés et brillants les font resplendir. De leur bouche s'échappent six inscriptions dont les lettres blanches presque effacées présentent les paroles suivantes :

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus exercituum,
Qui erat et qui est
Et qui venturus est :
Gloria et honor.
Sanctus, sanctus, sanctus.

D'autres anges, partagés en quatre groupes et cachés par le rebord du marche-pied du trône, ne reçoivent pas les rayons de la gloire divine : la teinte plus blanche de leurs corps forme un heureux contraste avec la nuance rose des six autres dont nous venons de parler. Ils remplissent le ciel d'harmonie ; les uns chantent sur un livre couvert de notes,

d'autres pincent l'*organistrum* du moyen-âge ; ceux-ci jouent le violon, ceux-là soufflent dans la flûte ou la trompe. De même, dans les quatre pans du dais, au-dessus de l'arcade principale, huit autres groupes chantent et touchent divers instruments en l'honneur de la sainte Trinité. Ce panneau central n'est que lumière et harmonie : on se rappelle en le contemplant les versets de l'Apocalypse qui montrent Dieu assis sur un trône brillant de toutes les pierres précieuses, éclairant de sa gloire les cieux qui n'ont pas besoin d'autre soleil, et entouré d'anges qui adorent, chantant et jouant la lyre (1).

Compartiment de droite.—Ce panneau est consacré à la mère de Jésus, à la Vierge, à celle qui est appelée la Reine des anges. Assise sous un dais dont la tenture en drap d'or brille des rayons qui s'échappent du trône de l'Eternel, les mains croisées sur la poitrine, les yeux modestement baissés, Marie adore. Mais la noblesse de ses traits et de son attitude, comme aussi les regards des anges qui se tournent vers elle, indiquent qu'elle est en même temps vénérée par la cour céleste et la terre. Des cheveux blonds, d'une finesse et d'une souplesse remarquables, retombent sur ses épaules ; sa figure présente un type admirable où la beauté des madones de Raphaël se trouve jointe à la suavité céleste qu'offre Marie dans les tableaux des peintres de Cologne ; la Vierge de Foligno est à peine plus belle, et elle est moins pieuse, que celle du retable d'Anchin ; dans les peintures de l'école flamande que renferment les musées et les églises de la Belgique, nous n'avons retrouvé une tête qui s'en rapproche que dans le diptyque de Martin Van Nieuwenhove, qui est conservé à l'hôpital Saint-Jean (nº 4). Memling, dans ce tableau qui est de

(1) Apocal., cap. IV, c. XXI et passim.

1487, adopta un type plus immatériel ; le peintre qui travaillait pour Anchin voulut, pour représenter Marie, une figure qui s'éloignât plus encore des visages vulgaires de Jean Van Eyck. La mère de Dieu porte une robe vert sombre, granulée de points d'or ; un collier et une cordelière très-riche ornent son cou et sa ceinture ; de ses épaules retombe un manteau bleu doublé d'hermine. C'est encore la Vierge pieuse des panneaux extérieurs, mais elle est au ciel ; et dans son costume, dans son attitude, dans ses traits, dans son expression, tout rappelle cette reine des cieux dont le trône, selon l'expression de l'Ecriture, est placé au-dessus des anges. Pour mieux montrer qu'il en est bien ainsi, deux anges, jetés avec la plus grande hardiesse, soutiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie, tandis que deux autres relèvent les bords traînants de son large manteau. Par une échappée, ouverte à travers un arc-boutant qui soutient le trône de la sainte Trinité, la terre se découvre dans un lointain vague et nuageux ; Adam et Eve, debout près de l'arbre du bien et du mal, viennent de pécher ; et un ange leur montre, du doigt, la Vierge, celle dont il a été dit au premier chapitre de la Genése : *Une femme naîtra qui écrasera la tête du serpent*. Pour compléter son sujet, l'artiste a montré le péché originel à la réparation duquel Marie avait été appelée à coopérer dès l'origine du monde.

Quatre anges, placés à côté de la Vierge, sont tournés vers elle ; mais l'un d'eux porte les yeux vers la sainte Trinité, comme pour rappeler que c'est à elle, et non à Marie, qu'est due l'adoration. Cette idée ressort bien mieux de l'attitude que l'auteur a donnée à l'ange à dalmatique verte qui occupe l'avant-plan de ce panneau : bien qu'agenouillé aux pieds de la Vierge, il est tourné vers le Père, le Fils et le Saint-Esprit et balance vers eux l'encensoir qu'il porte à la main : même en

rendant hommage à la mère de Jésus, en la représentant comme reine des cieux, l'artiste n'a pas oublié qu'elle n'est qu'une créature, et que c'est l'Eternel seul que nous devons adorer.

COMPARTIMENT DE GAUCHE. — Ce panneau présente le contraste le plus frappant avec le panneau que nous venons de décrire ; il est consacré à saint Jean-Baptiste. La figure du précurseur offre un type juif peint avec une vigueur étonnante ; la barbe et les cheveux sont épais et incultes ; sous la draperie rouge, négligemment jetée sur les épaules du solitaire des bords du Jourdain, se montre la peau de chameau dont il est parlé dans l'évangile ; c'est la personnification de la pénitence dans le désert. Le saint est aussi assis sur un trône, sous un dais ; car, comme le dit l'Ecriture, entre les enfants des hommes, aucun n'est plus grand que Jean-Baptiste ; mais ce dais est moins riche et moins brillant des rayons de la lumière divine que celui de la Vierge ; l'attitude du saint est bien plus humble, ses mains sont jointes respectueusement ; il adore, et il ne reçoit pas, comme Marie, les vénérations de la terre et des cieux. Aussi, ce n'est pas vers lui que se tournent les anges qui jouent du violon et celui qui, à ses pieds, porte l'encensoir, c'est vers la sainte Trinité. Un arcade de l'arc-boutant du trône de Dieu, laisse aussi entrevoir la terre dans un lointain vaporeux : à la tête des Israélites s'avance dans le désert Moïse portant les cornes brillantes et la verge miraculeuse ; on peut voir, à la loupe, l'armée de Pharaon qui s'abime dans la mer Rouge. Ce compartiment représente la loi ancienne, personnifiée par le précurseur et par celui à qui Dieu dicta le Pentateuque venant aussi rendre hommage à la sainte Trinité. Sur un contre-fort du trône de saint Jean, qui se trouve dans le volet de gauche, sont les autres saints personnages de la Judée, qui, restés fidèles au vrai Dieu, ont mérité d'entrer dans la Jérusalem céleste.

Volet de droite. — Ce volet est réuni au compartiment de droite du panneau central par un ange agenouillé à l'avant-plan qui soutient l'extrémité du manteau de Marie, et par un arc-boutant, qui appuie le dais de la Vierge, sur lequel viennent s'éteindre les rayons dorés que répand au loin le groupe de la sainte Trinité. Vers le centre et à l'extrémité de ce volet, s'élève un pavillon dont la riche architecture renaissance est embellie par des anges en grisaille qui rappellent tout-à-fait l'Italie, par des guirlandes et des suspensions qui se balancent entre les arcades, et par une tribune, ornée de dessins capricieux. Au premier plan, sur des trônes placés en avant de ce pavillon, sont assis saint Pierre et saint Paul. Revêtu de la chape d'or et des insignes du souverain pontife, mais nu-tête par respect pour la sainte Trinité, le prince des apôtres porte la clef qui ouvre et ferme le ciel, qui est le symbole de la puissance du vicaire de Jésus-Christ; il jette sur la terre un regard noble et doux, et, d'après le geste de sa main gauche, l'on croirait qu'il donne une décision *Urbi et orbi*. Saint Paul, assis à sa gauche, appuie les mains sur l'épée qui rappelle son martyre ; à sa ceinture est suspendu, dans un sachet, le livre des Actes des Apôtres qu'il fit écrire sous sa dictée ; ses yeux regardent au loin dans l'espace, comme pour rappeler qu'il a évangélisé les Gentils, les nations éloignées. Derrière le trône de saint Pierre, se montre l'apôtre saint Jean : debout, appuyé contre une colonne, il incline un peu la tête comme au jour où il la reposait sur la poitrine du maître; sa main gauche porte un calice qui rappelle la légende dans laquelle il est dit qu'une coupe empoisonnée lui ayant été offerte, il en sortit un serpent à l'instant où le saint, avant de boire, fit le signe de la croix. Comparée à la figure sévère et imposante de saint Pierre, rien de plus suave que cette tête aux longs cheveux blonds, à

l'expression douce et rêveuse que le peintre a donnée au disciple bien-aimé ; il semble avoir voulu y réunir tout ce qu'il y avait de plus pur et de plus frais dans son imagination ; saint Jean a été re présenté *con amore* par tous les artistes chrétiens, mais rarement l'inspiration a été aussi heureuse que dans le type dont nous parlons. Derrière saint Pierre et saint Paul se tiennent debout, saint André avec la croix, saint Jacques avec la scie, et plus loin les autres apôtres dont les têtes ne s'entrevoient qu'à demi et comme dans l'ombre projetée par la voûte du pavillon céleste.

Au second plan, dans une échappée ouverte entre le groupe des apôtres et le contre-fort qui soutient le dais de la Vierge, se développent plusieurs arcades d'une colonnade style renaissance, à laquelle conduit un escalier aux larges degrés, bordé d'une rampe en pierre ; c'est là que se pressent les vierges qui habitent la Jérusalem céleste. Deux d'entre elle, l'une sur le perron, l'autre sur l'escalier, semblent repousser une femme qui, la tête couronnée de fleurs, se tient de l'autre côté de la balustrade ; c'est sans doute une allusion à la parabole des vierges sages et des vierges folles, si souvent reproduite par les peintres et les écrivains des derniers siècles du moyen-âge. Sous la colonnade l'artiste a placé une foule de saintes, religieuses ou laïques, dont plusieurs portent à la main la palme des martyrs. Comme nous l'avons dit, ce sont les vierges : elles tiennent le premier rang après les apôtres ; elles sont placées du côté où se trouve le Christ, sans doute pour rappeler cette parole de l'Apocalypse: *Virgines enim sunt, et sequuntur agnum quòcumque erit ; elle sont vierges, et elles suivent l'agneau partout où il va.* Le fond de ce second plan est formé par la perspective d'une ville, surmontée d'édifices, de tours et de flèches gothiques ; et au-dessus du pavillon principal, dans le balcon, des groupes



d'anges jouent divers instruments, le violon, la flûte, le triangle et l'*organistrum*. L'harmonie céleste résonne encore dans la partie de la cité sainte où se trouvent les apôtres et les vierges.

Volet de gauche. — Les arcades et les constructions de ce panneau rappellent ceux du volet correspondant ; mais il y a plus de variété dans les édifices et dans l'ornementation. Un contre-fort, qui soutient le dais de saint Jean-Baptiste, unit aussi ce volet au compartiment du panneau central ; vers le centre et l'extrémité s'élève une haute arcade, et à travers les échappées l'œil aperçoit un riche palais à deux étages et une tour élevée, autour de laquelle monte en tournant un large escalier, garni d'une balustrade en pierre travaillée avec soin. Au premier plan sont les martyrs : ils sont agenouillés et adorent le Tout-Puissant. Saint Etienne est revêtu de la dalmatique des diacres, sainte Catherine soutient d'une main les plis de sa robe en drap d'or, et, de l'autre, elle porte la roue qui rappelle son supplice ; le type de la figure rappelle Memling ; une autre vierge, qui tient la palme des martyrs, est peut-être sainte Barbe, et peut-être aussi saint Marine dont l'abbaye possédait des reliques dont il est souvent question dans ses annales (1) ; derrière, à demi dans l'ombre, une admirable figure de religieux, qui pourrait bien représenter saint Bernard, et, auprès, plusieurs autres têtes de moines ; plus loin un roi portant l'épée à la main et la couronne sur le front, des chevaliers, d'autres guerriers revêtus de la cuirasse et du casque ; leurs têtes, leurs lances se pressent dans le fond du tableau, et au-dessus ondoient une longue bannière jaune à revers rouge et un étendard carré, rouge aussi, portant des fleurs de lis ou les armes de Marchiennes.

(1) Escall., p. 175 et alib.

A l'avant-plan, aux pieds des martyrs, le peintre a placé comme contraste, un groupe d'anges insouciants et folâtres ; l'un d'eux, au moyen d'un fil léger, fait tourner le frêle moulinet que les enfants établissent parfois au-dessus d'une noix; un autre, à l'aide d'une paille, souffle des bulles de savon qu'un troisième essaie de saisir avec un joyeux empressement. Plus loin jouent les saints innocents ; nus, portant des palmes à la main, ils courent ça et là, les uns montés sur de longs bâtons à tête de cheval, les autres essayant sur des échasses leurs pieds inexpérimentés. Ces scènes naïves jetées, au milieu de la sérénité majestueuse du ciel, entre saint Jean-Baptiste et saint Etienne, font plaisir à voir ; peintre flamand, l'auteur représente, même dans la Jérusalem céleste, un tableau qui rappelle la vie privée, mais loin de tomber dans le genre trivial auquel se laissaient déjà aller Jérôme Bosch et les Hollandais, il est resté gracieux et noble ; il s'est souvenu que les innocents sont appelés, dans l'hymne de l'Eglise, *flores martyrum*, et il les a semés, comme des fleurs charmantes, au-devant du groupe sévère et majestueux des martyrs et des guerriers tués dans les croisades.

Sur l'escalier, garni d'une rampe en fer, qui descend du contre-fort, rattaché au compartiment de saint Jean-Baptiste dont nous avons parlé, se tient Jessé portant à la main un cep de vigne, chargé de fruits et de fleurs. La branche rappelle peut-être le peuple juif que les prophètes ont si souvent appelé la vigne du Seigneur, ou plutôt cet arbre de Jessé sur lequel devaient fleurir, du sein de Marie, le Messie attendu depuis des siècles. Au haut de l'escalier, une embrasure de l'arcade laisse voir Moïse qui porte encore la verge et les cornes lumineuses et derrière lui un roi, sans doute David, et un prophète en qui nous avons cru retrouver Isaïe qui a si explicitement annoncé la venue du Sauveur.

Une élégante construction d'architecture renaissance, mon-

tre au second plan, son perron, ses arcades, ses balcons et ces légères tourelles. Au rez de chaussée sont les saintes femmes: près de l'ouverture qui sert d'entrée, se parlent deux juives, dont l'une est Madeleine qu'on reconnaît au vase de parfums qu'elle porte dans les mains; dans l'embrasure même de la porte sainte Marie d'Egypte avec les trois pains que lui donne la tradition; plus loin, sous les arcades, un grand nombre d'autres saintes femmes, religieuses et laïques, dont l'une tient un livre ouvert, et auprès d'elles, un religieux âgé représentant sans doute ceux qui les dirigèrent dans les voies de la perfection. L'étage présente plusieurs arcades formant fenêtre : sur les balcons dont elles sont ornées s'appuient des papes, des cardinaux et des évêques ; des prélats d'Orient sont confondus avec eux, comme pour rappeler la catholicité de l'église. Quelques-uns de ces pontifes, sans doute en mémoire de leurs fonctions sur la terre, montrent du doigt des hommes qui, dans un éloignement représentant la terre, se livrent au son du tambourin à des danses folles au pied d'une tour massive où entrent quelques voyageurs. Cette dernière scène, qui est placée près des saints de l'ancien Testament, rappelle probablement les désordres des Hébreux au jour où Moïse monta sur le Sinaï. L'extrémité droite de la construction dont nous venons de parler est formée par une tour garnie d'un escalier extérieur; c'est probablement la tour de la perfection dont il est parlé dans plusieurs auteurs ascétiques : divers personnages, presque tous religieux gravissent l'escalier, conduits par des anges. A la balustrade qui se trouve vers le sommet de la tour, d'autres esprits célestes chantent et jouent divers instruments de musique. Plus haut, au-dessus de l'arcade principale, une tribune montre plusieurs tuyaux d'un buffet d'orgue qui rappelle peut-être les orgues si renommées de l'abbaye, et des anges font encore retentir la flûte, le violon et l'*organistrum*.

L'unité de pensée n'est pas moins bien conservée dans les panneaux intérieurs que dans ceux qui sont extérieurs. Qui, en effet ne voit, au premier coup d'œil, qu'ils représentent l'Adoration de la sainte Trinité par la cour céleste? La sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, la loi ancienne et la loi nouvelle, les apôtres et les vierges, les martyrs et les innocents, les saintes femmes et les soldats du Christ, les religieux et lés laïques, les anges et les saints, tous les élus ont leur rôle dans cet immense ensemble ; les saints innocents jouent, les martyrs prient, les vierges présentent leurs palmes, les guerriers offrent leurs lances et leurs drapeaux, les apôtres instruisent encore l'univers, les anges remplissent le ciel d'une céleste harmonie, saint Jean-Baptiste et la Vierge adorent, et, au milieu, la sainte Trinité épanche, sur tous, les rayons de sa gloire qui éclairent la sainte cité.

Lorsqu'après avoir longtemps étudié, en détail, les panneaux extérieurs et intérieurs du tableau polyptyque de l'abbaye d'Anchin, l'esprit a tout ramené à un vaste ensemble, la pensée de l'artiste se découvre enfin tout entière. Il a osé entreprendre de représenter, sur les neuf panneaux de son retable, l'Eglise dans le ciel et l'Eglise sur la terre; la gloire de la sainte Trinité, et le triomphe de la Croix, et des 254 personnages qu'il a fait intervenir dans cette double action, il n'en est pas un qui n'ait son rapport avec ces deux grandes idées, pas un qui n'ait sa raison d'être, pas un dont le caractère et les emblêmes ne soient à saisir pour ceux qui connaissent le catholicisme. Ne l'oublions pas : si l'Iliade et la Jérusalem délivrée, la Divine Comédie et le Paradis Perdu sont des œuvres si grandes, c'est parce qu'elles représentent l'histoire idéalisée de l'humanité tout entière; l'*Adoration de l'Agneau*, la *Transfiguration* et le *Jugement dernier*, pour être mis au nombre des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, ont dû avoir la

même hauteur de pensée : le retable d'Anchin présente un ensemble plus vaste encore ; son auteur a décrit à la fois dans neuf pages de peintures, la terre et la Rédemption, le ciel et la gloire éternelle.

Grand comme idée, ce tableau se fait remarquer par son exécution. Nous ne voulons pas le mettre au-dessus des œuvres si achevées et si puissantes des Van Eyck et de Memling ; nous commencerons même par dire qu'en général il est inférieur au retable de Saint-Bavon et à la châsse de l'hôpital Saint-Jean. Mais il a le mérite d'être une production caractéristique de la première moitié du XVIe siècle, d'être l'une de ces œuvres rares, j'allais dire presque impossibles, où la peinture flamande est restée véritablement originale en empruntant à l'Italie et à l'art antique. Dans l'expression du visage, partie si importante, surtout pour les peintres chrétiens, l'auteur du retable d'Anchin est arrivé ici à la suavité de Memling, là à la vérité de Jean Van Eyck, parfois à la pureté et à l'élévation des types italiens : les plus grands artistes, nés de l'autre côté des Alpes, auraient reconnu quelque chose de leur manière dans la figure si douce et si noble de saint Benoît, dans la fierté qui caractérise Charlemagne, et, en général, dans l'expression des anges qui sont jetés au milieu de toutes les scènes; nous ne croyons pas que l'auteur du *Chanoine de Pala* ait rien peint qui soit plus énergique que la tête de saint Jean-Baptiste rien qui soit plus vrai, plus parlant que l'abbé, le prieur, les religieux et les avoués de l'abbaye d'Anchin; Memling aurait admiré, aurait envié la pureté, la douceur, le caractère idéal et saint de la Vierge assise près des trois personnes divines sur la face intérieure; le parallélisme des grands maîtres du XVe siècle se retrouve dans la disposition des groupes, mais avec une telle harmonie et en même temps une telle variété que l'on peut dire

de l'auteur de ce tableau qu'il a pris le milieu entre la symétrie exagérée de Van der Weyden qui enlevait au tableau une partie de sa vie, et les mouvements trop violents de l'école de Rubens qui la privera de la majesté nécessaire à toute peinture chrétienne : quoi de plus vrai, de plus varié, de plus harmonieux que cet ensemble d'aspect si divers que présentent sur les panneaux extérieurs, le Christ assis et la Vierge agenouillée, Charlemagne et saint Benoît debout, l'abbé, le prieur et les religieux en prières, les vierges et les hommes du peuple s'avançant en toute hâte, les anges planant dans les airs, et, au milieu de tout cela, la croix se tenant immobile, inébranlable au-dessus du globe terrestre, et sur les panneaux intérieurs les groupes si différents des saintes femmes et des soldats, des martyrs et des innocents, des vierges et des apôtres, du précurseur et de Marie, et enfin de la sainte Trinité, surtout quand partout chantent les chœurs des anges, surtout au milieu de ces constructions, de ces églises, de ces arcades, de ces colonnes, de ces paysages qui ouvrent au regard de lointaines perspectives, des échappées et des fonds toujours différents les uns des autres !

L'artiste qui a vu le soin avec lequel sont tracés les contours et le modelé de la plupart des figures, surtout de celle du personnage où nous croyons retrouver un échevin de Pecquencourt, comprendra quelle étude sérieuse l'auteur de ce tableau a dû faire du dessin ; et en examinant les détails, les arabesques des étoffes, les objets d'orfévrerie, il se dira que le peintre devait être un miniaturiste distingué. L'ampleur et la vérité caractérisent les draperies qui ne montrent ni des cassures brisées ni des plis symétriques comme dans la plupart de œuvres du XVe siècle ; elles offrent quelque chose de la souplesse des italiens, de même que les constructions

rappellent aussi le plus souvent les édifices et l'architecture de cette contrée ; sous ce dernier rapport, l'influence des artistes de Rome et de Florence est incontestable. En général, les couleurs ont été délayées avec la gomme et le blanc d'œuf ; mais nous croyons que, pour les draperies, pour les ombres jetées sur des clairs et dans plusieurs autres parties de son œuvre, l'auteur a employé l'huile ou un vernis qui produisait le même effet. Exécuté depuis plusieurs siècles, abandonné longtemps dans un grenier, le tableau polyptyque d'Anchin a nécessairement souffert en quelques endroits ; si le coloris n'offre pas les tons un peu heurtés de Jean Van Eyck et la teinte parfois un peu trop pâle de Memling, il est pourtant inférieur à celui que l'on retrouve dans les œuvres de ces deux grands maîtres ; son caractère est le calme et la vigueur ; un peu sombre sur les panneaux extérieurs, il se distingue, sur les panneaux intérieurs, par un éclat et par une fusion harmonieuse qu'il est rare de trouver même dans les artistes les plus remarquables. En somme le tableau polyptyque, possédé aujourd'hui par l'église Notre-Dame de Douai, peut être placé parmi les chefs-d'œuvre de l'art chrétien dans la Flandre, à un degré à peine inférieur à celui qu'occupent les meilleurs tableaux des Van Eyck et des Memling.



V.

Conjectures sur la date et sur l'auteur du retable d'Anchin.

L'admiration qu'excite aujourd'hui le retable d'Anchin n'est point nouvelle. Quand même François de Bar ne nous

dirait pas que l'auteur de ces peintures si remarquables (*excellenter depictarum*) avait reçu d'immenses sommes d'argent (*incredibili sumptu*), nous trouverions, dans les monuments qui nous restent du XVI[e] siècle, d'autres preuves de l'effet qu'elles produisirent à Anchin et dans la contrée. Charles Coguin fit reproduire le groupe de la sainte Trinité sur des miniatures que nous avons données dans l'une des planches de notre ouvrage (1). Un abbé, son contemporain et son ami, qui fut, pour l'abbaye voisine de Marchiennes, ce qu'il était pour celle d'Anchin, Dom Jacques Coëne (1501-1542), fit exécuter deux tableaux, représentant le même groupe, qui n'ont point disparu au milieu des orages de la révolution. Ce sont des triptyques ; le mieux conservé appartient à M. Tesse docteur en médecine de Douai, qui l'a acheté au desservant d'une pauvre paroisse. La hauteur de ce tableau est de 1 m. 25 et sa largeur de 1 m. 60, l'encadrement compris ; le panneau du milieu offre un groupe qui reproduit presque exactement la sainte Trinité du retable conservé à Notre-Dame ; pourtant, le buste du Père est beaucoup plus long, le Christ souffre moins, en général l'expression est moins noble et l'exécution moins fine, moins achevée ; le groupe ne se détache pas au milieu de la lumière chaude et rose dont nous avons parlé plus haut, mais sur un ciel d'un azur un peu terne, au sein d'un portique plus moderne, incomparablement moins riche et moins ornamenté. Sur le volet de droite, Jacques Coëne, comme Charles Coguin, est agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel est ouvert un livre à fermoir ; la mitre à ses côtés, portant la crosse, qui est sans doute celle qu'il avait fait fabriquer à Bruges pour la somme de 991 livres, il est revêtu d'une chape en drap d'or dont les orfrois

(1) Voir plus haut p. 138

historiés sont exécutés avec une finesse peut-être plus exquise encore que ceux du retable d'Anchin ; sa figure qui annonce 45 à 50 ans, est d'une très grande vérité. Derrière lui, se tiennent debout son patron saint Jacques, que l'on reconnait au bourdon et au chapeau à coquillages des pèlerins, et un ange, avec une tunique verte, avec ces ailes de paon qui se voient sur le tableau du musée de Douai, portant à la main un écusson où se trouvent les armes de l'abbé, de sable au chevron d'argent, accompagné de deux quintefeuilles d'or en chef et d'une coquille de même en pointe (1) ; au haut de ce volet sont peintes d'autres armoiries, d'azur à fasce de gueules accompagné en chef de trois coqs de sable et en pointe d'une comète à longue queue. Le volet de gauche montre, agenouillés aussi, un personnage enveloppé dans une longue houppelande noire et une femme revêtue d'une robe rouge ; à en juger d'après leurs armoiries formées mi-partie de celles qui se trouvent sur l'autre panneau, ils appartiennent à la famille de l'abbé Dom Jacques Coëne ; derrière se voient leurs patrons, sainte Catherine tenant ses symboles ordinaires l'épée et la roue, et un autre saint, nimbé, revêtu d'une dalmatique en drap d'or, portant un gantelet d'acier à l'une de ses mains et de l'autre soutenant un livre qui repose sur son sein. Les peintures des volets extérieurs sont tout à fait modernes.

Nous ne dirons qu'un mot d'un autre triptyque, consacré au même sujet, qui est possédé par M. le doyen d'Oisy-le-Verger. Le compartiment central représente aussi le groupe de la sainte Trinité, le volet de droite Jacques Coëne avec son patron et ses armoiries, et le volet de gauche un prêtre

(1) Sur le cartulaire de Dom Jacques Coëne, le champ est d'azur et non de sable. — *Etude sur Dom Jacques Coëne*, par M. de Linas.

en rochet avec saint Pierre à ses côtés et son écusson qui porte d'azur aux deux yeux d'or en chef et aux larmes de même en pointe : la devise est : *Oculi mei semper ad dominum* ; les constructions architecturales rappellent les panneaux du musée de Douai. Ce tableau a trop souffert pour qu'il soit possible d'apprécier ce qu'il a pu être autrefois. Quant au retable possédé par M. le docteur Tesse, qui est inférieur au retable d'Anchin, comme idée et comme exécution, il nous paraît avoir été peint, mais antérieurement, par l'artiste qui travailla pour Charles Coguin. Jacques Goëne était de Bruges, cette cité des maîtres chrétiens où vivait vers 1480, un peintre qui portait son nom; il y avait acheté une crosse, une mitre, un reliquaire, et plusieurs statues en argent qui venaient d'Anvers ; au témoignage de François de Bar, il décora les cloîtres et l'église de son abbaye de sculptures et de peintures très-remarquables, et n'épargna aucune dépense pour attirer dans son couvent des artistes de talent à qui il montrait la plus grande déférence (1) : nous sommes porté à croire que c'est l'abbé de Marchiennes qui appela l'un des maîtres les plus célèbres des écoles de Bruges, de Gand et d'Anvers, et lui fit exécuter le triptyque que possède M. Tesse; Charles Coguin, qui avait pu admirer ses tableaux, lui aurait commandé, pour Anchin, le vaste retable auquel nous avons consacré la dernière partie de notre ouvrage; plus grand, plus parfait, offrant moins de défauts, il doit être postérieur au triptyque de Marchiennes.

Mais quel est donc l'auteur de ce chef d'œuvre ? A quelle époque a-t-il été exécuté ? La peinture ne présente aucune signature, aucun millésime qui le fassent connaître. Nous avons revu François de Bar, nous avons compulsé, dans les

(1) François de Bar. — Mss cit. t. III, p. 82, v°.

archives de Lille, ce qui reste des livres de compte de l'abbaye d'Anchin, et nous n'avons trouvé aucune note, aucune indication qui pût éclaircir ce mystère ; il semble même que l'annaliste d'Anchin l'ignorait comme nous, puisqu'il parle d'artistes très-remarquables appelés par Jacques Coëne, sans citer leurs noms. Nous nous voyons donc forcé d'entrer dans la voie toujours incertaine des suppositions.

Quand à la date du retable possédé par l'église Notre-Dame, elle peut être fixée approximativement. Charles Coguin, qui est représenté sur ce tableau avec la crosse, la mitre et les gants de l'abbé, avec une figure qui montre environ 35 à 40 ans, a porté les insignes des prélats de 1507 à 1511 comme coadjuteur de son oncle Guillaume d'Ostrel et comme abbé de 1511 à 1546 ; c'est donc entre ces millésimes, et probablement plus près du premier que du dernier, qu'il faut placer l'époque à laquelle a été peint le retable. D'un autre côté, Jacques Coëne, que l'on voit sur le triptyque de M. le docteur Tesse avec un visage montrant environ 50 ans, est né en 1468; nous aurions pour cette dernière œuvre la date approximative de 1518. Cela nous donnerait, d'après les conjectures précédentes, environ l'année 1520 pour le retable d'Anchin. Même résultat, si l'on juge de ces peintures d'après les détails d'architecture ; un petit triptyque de la cathédrale d'Arras, qui offre à peu près les mêmes caractères, porte l'inscription suivante : Mars, 1528.

Mais quel est l'auteur qui peignit pour Charles Coguin cet ouvrage si remarquable ? M. Escallier dit, dans l'*Abbaye d'Anchin*, que, comparaison faite avec les ouvrages de Memling, les hommes compétents s'accordent à le lui attribuer ; M. Arsène Houssaye et Viardot, qui l'ont vu en passant, assurent la même chose ; et le dernier de ces auteurs, après avoir essayé de prouver son assertion, finit par s'écrier : Ce ta-

bleau est de Memling, parcequ'il ne peut être que de Memling. Nous lui répondrons : ce tableau n'est pas de Memling, parce qu'il ne peut être de Memling. En effet, l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* avait cessé de vivre en 1499, comme nous l'avons prouvé en citant, textuellement, une pièce, portant cette date, où il est dit au sujet de ce peintre : *feu maître Hans*; et le retable d'Anchin n'a pu être exécuté avant la prélature de Charles Coguin qui n'a commencée qu'en 1507 et même, comme abbé, qu'en 1511.

Du reste, en comparant les panneaux du polyptyque conservé à Douai avec la *Châsse de sainte Ursule*, le *Mariage mystique*, l'*Adoration des Mages*, la *Vierge* du cabinet de M. le comte Duchâtel et les ouvrages les plus authentiques et les plus remarquables de Memling, il nous a semblé évident qu'il existe, entre le peintre de Bruges et l'artiste qui a travaillé pour l'abbaye d'Anchin, des différences radicales, essentielles. Nous ne savons si M. Escallier et les amateurs qu'il a consultés avaient visité l'hôpital Saint-Jean ; mais nous avons la conviction qu'une sérieuse étude comparative des ouvrages de Memling et du retable que possède l'église Notre-Dame fera partager notre opinion par tous les artistes impartiaux et éclairés. D'ailleurs, il y a plusieurs années que cette pensée a été exprimée dans la *Revue des Beaux-Arts*, par M. Auguste Cahier : « Il me semble, dit ce critique dont nous avons souvent eu l'occasion d'apprécier la finesse et le goût, qu'il y a quelque témérité à avancer que la comparaison qui est faite de ce retable avec les tableaux et diptyques qui sont bien authentiquement de Memling, doive venir à l'appui des idées émises par le docteur Escallier. On y observe, au contraire, des différences sensibles ; ce n'est pas le même faire qui reste si large tout en perfectionnant jusqu'à la miniature, ce n'est pas le même style pur, inspiré, élevé, ce n'est pas le même

coup de pinceau si fin, si achevé ; ce sont des touches moins fermes, moins arrêtées ; les couleurs ne semblent pas composées, fondues par les mêmes procédés. En second lieu, il existe dans le diptyque (polyptyque d'Anchin) une raison qui paraît déterminante, c'est toute l'architecture monumentale au milieu de laquelle sont distribués les nombreux personnages, les différents groupes qui constituent cette vaste composition... après un examen sérieux, on demeure convaincu qu'il est absolument impossible de maintenir l'attribution de ce retable à Memling » (1). De cette citation, et de ce que nous avons dit précédemment, nous avons le droit de conclure que M. Escallier s'est trompé en donnant, comme auteur de son tableau à volets, l'artiste qui a exécuté les chefs-d'œuvre de l'hôpital Saint-Jean.

D'autres ont cru que le retable d'Anchin appartient peut-être à l'école de Cologne ; nous nous contenterons de faire remarquer que l'on n'y retrouve nullement les têtes blanches, rondes et idéalisées, les formes frêles et sveltes, les attitudes raides, les tons pâles, qui caractérisent les peintures du XIV[e] et du XV[e] siècle conservées sur les bords du Rhin ; c'est, au contraire, une œuvre véritablement flamande, remarquable par la vérité des têtes, l'énergie des expressions et des teintes, et, parfois, par une suavité digne de Memling. M. Cahier, dans l'article dont nous venons de citer un passage, s'est demandé si le tableau polyptyque de Douai ne pourrait pas être l'œuvre collective de l'une de ces confréries de Saint-Luc qui existaient encore au commencement du XVI[e] siècle ; nous ne le croyons pas. Bien différentes de ces compagnies de *frères pontifes* qui, au moyen-âge, allaient de contrée en contrée construisant des ponts sur les rivières,

(1) *Revue des Beaux-Arts*, 1857, p. 217.

et, sur leurs bords, des hospices pour les voyageurs, les confréries de Saint-Luc, établies dans l'intérêt de chaque localité, tendaient, pas leurs statuts, à monopoliser l'art au profit de quelques familles, et à l'empêcher de faire sentir son influence hors de leur ville ; non-seulement on ne trouve aucun document qui nous montre l'une de ces associations peignant dans une cité étrangère, mais on ne voit pas leurs membres se réunir même pour les travaux les plus importants. Les maîtres avaient leurs varlets, nom qui se donnait aux élèves ; l'auteur du retable d'Anchin s'est peut-être fait aider par des disciples et d'autres peintres qui se joignirent à lui ; mais rien ne porte à croire que ce tableau soit l'œuvre d'une confrérie de Saint-Luc. Sans doute, l'on conçoit difficilement qu'un seul pinceau ait exécuté les 254 personnages, les constructions si vastes, les détails si finis des neuf panneaux de cet immense polytyque ; mais la *Châsse de sainte Ursule*, l'*Adoration de l'Agneau*, le *Baptême* de l'Académie de Bruges, le *Jugement dernier* d'Autun et celui de Dantzig ont demandé presque autant de travail ; et pourtant ces ouvrages ne sont pas attribués à une confrérie de Saint-Luc ; trois d'entr'eux sont dùs certainement aux Van Eyck, à Memling et à Van der Weyden, artistes qui ont pu, en outre, peindre bien d'autres chefs-d'œuvre. L'unité évidente de la composition, du style, et de l'exécution prouve d'ailleurs, à sa manière, qu'une seule tête a conçu, et qu'une seule main a exécuté, ou du moins dirigé et achevé, ce travail si vaste et si soigné.

Mais l'on nous demandera sans doute, à nous qui déclarons si nettement que ni Memling, ni l'école de Cologne, ni une confrérie de Saint-Luc n'a peint le retable d'Anchin, l'on nous demandera à qui donc nous l'attribuons.

Nous avons étudié les œuvres les plus remarquables de l'é-

cole flamande primitive, que contiennent les musées de la Belgique, des bords du Rhin, du nord de la France, de Paris, de l'Italie, et aucune ne s'est offerte à nos yeux qui présentât tous les caractères du polyptyque de Notre-Dame, du triptyque de M. Tesse et des deux panneaux consacrés à l'Immaculée Conception ; nous avons consulté bien des archives et plus d'un ouvrage dans le but de rencontrer une indication qui nous apprît quel était l'auteur de ces tableaux, et nous n'avons rien trouvé. Pourtant, en étudiant l'histoire des artistes chrétiens de la Flandre et en voyant les œuvres qu'ils ont laissées, nous nous sommes dit qu'il est deux peintres à qui la nature de leurs travaux et la date de leur existence pourraient permettre d'attribuer le retable commandé par l'abbé d'Anchin : c'est Gérard Horenbault et Jean Gossaert de Maubeuge. Nous avons parlé de ce dernier qui a brillé de 1490 environ à 1532 ; nous avons dit qu'il avait eu deux manières tout à fait différentes, d'abord celle des grands maîtres flamands du XVe siècle, et ensuite celle des italiens qu'il prit après avoir passé dix ans au-delà des Alpes ; nous avons condamné ses débauches et l'influence funeste qu'il exerça sur l'art dans les Pays-Bas ; mais, comme nous l'avons dit aussi, toutes ses œuvres ne portent point des caractères de sensualisme et de paganisme ; lorsqu'il travaillait pour les abbayes de Middelbourg et de Dieleghem, il peignait peut-être d'après les traditions qu'il avait suivies dans la première partie de sa vie. N'est-il point possible que, peu de temps après 1513, date de son retour d'Italie, Jean de Maubeuge, qui était à cette époque l'artiste le plus habile et le plus renommé de la Flandre, ait été demandé par Jacques Coëne et Charles Coguin pour orner les abbayes de Marchiennes et d'Anchin ? Il est évident que l'auteur du retable, conservé à Notre-Dame, à l'étude la plus sérieuse des chefs-d'œu-

vre flamands du XVe siècle avait joint celle des monuments et des peintres de l'Italie ; d'un autre côté l'on sait que Jean de Maubeuge aimait à placer les sujets qu'il représentait au milieu de vastes édifices, comme le prouve le numéro 319 du musée de Bruxelles dont les constructions architecturales rappellent parfois celles du tableau de Douai ; les œuvres si remarquables de ce peintre conservées en Angleterre nous sont inconnues, mais un anglais, qui a étudié à fond les vieux maîtres flamands, M. James Weale, nous a assuré qu'il y a des rapports sérieux entre ces travaux et le retable d'Anchin. A ceux qui s'étonneraient qu'un artiste, rendu sensualiste et imitateur par son séjour en Italie, ait pu concevoir et exécuter une œuvre si chrétienne et si grande, nous répondrons que Jean de Maubeuge a laissé *Jésus chez Simon*, du musée de Bruxelles et l'*Adoration des Mages* de lord Carlisle, ouvrages très-vastes et très-beaux : d'ailleurs, au XVe et au XVIe siècle, les sujets étaient souvent imposés au peintre par les commettants même pour les moindres détails ; ne pourrait-on pas supposer que l'un des moines de la savante abbaye d'Anchin a conçu l'idée du retable et l'a fournie à l'artiste, comme nous voyons les magistrats de Gand indiquer d'avance à Jean et à Nabur Martins, la scène et les personnages qu'ils doivent représenter dans leurs tableaux (1).

L'auteur du polyptyque pourrait être aussi Gérard Horenbault, le peintre qui travailla à Gand, à Bruges, à Anvers et plus tard en Angleterre, qu'employa Liévin Hughenois abbé de saint Bavon, qui dessina les scènes exécutées sur les orfrois des ornements sacerdotaux que conserve le trésor de la cathédrale de Gand. Ce sont surtout les rapports existant entre ces derniers ouvrages et les sujets que l'on

(1) Edmond de Busscher — *Messager des sciences de Gand*, [illegible], l. c.

voit sur les chapes, les mitres et les crosses des retables de Marchiennes et d'Anchin, qui nous portent à croire qu'il n'est pas impossible que Gérard Horenbault, avec ses enfants Luc et Suzanne et d'autres membres de sa famille peintres comme lui, ait été demandé par Jacques Coëne et Charles Coguin ; la réputation dont il jouissait vers 1520 aurait pu certainement le désigner pour ce choix. S'il a réellement exécuté le petit diptyque d'Anvers dont nous avons parlé plus haut, nous sommes porté à croire qu'il pourrait être l'auteur du retable d'Anchin. Mais, nous sentons le besoin de le répéter, dans tout ce que nous venons de diresur Jean de Maubeuge et Gérard Horenbault, il n'y a que des suppositions.

Et que l'on ne s'étonne pas trop, en apprenant que l'auteur de l'un des chefs-d'œuvre de l'école flamande primitive reste inconnu. Travaillant d'après les mêmes idées, les mêmes modèles et les mêmes maîtres, n'aspirant pas à prouver un talent original et à faire école, les peintres du XVe siècle ne montrent pas, dans leurs ouvrages, ces différences essentielles qui distinguent aujourd'hui les artistes. Aussi, rien de plus difficile que de décider, d'après la comparaison avec des œuvres authentiques, la provenance des tableaux dont les auteurs ne sont pas connus : les critiques plus habiles, Boisserée, Waagen ont été plusieurs fois induits en erreur, en jugeant ainsi par analogie. Il a fallu les recherches des érudits les plus patients et les plus savants pour jeter un peu de lumière sur la vie et l'œuvre des Van Eyck, de Memling et de Van der Weyden : il est beaucoup d'autres artistes dont nous ne connaissons que le nom, il est beaucoup de chefs-d'œuvre dont les auteurs ne nous seront jamais révélés. Qui pourrait dire avec certitude quel est le peintre qui a exécuté le *Jugement dernier* de Dantzig, le *Baptême du Christ*

de Bruges, le retable de l'abbaye de Saint-Bertin (1), et tant d'autres chefs-d'œuvre anonymes dont nous avons parlé plus haut.

D'ailleurs, dans les siècles de foi l'artiste chrétien travaillait avant tout pour Dieu ; il avait un but plus élevé qu'une renommée, hélas! toujours vaine, parmi les générations qui fouleront ses cendres. L'auteur de l'*Imitation* n'a pas écrit son nom sur la première page du livre que l'on appelle le plus beau qui soit sorti de la main des hommes. L'architecte qui élevait ces vastes cathédrales dont le caractère pieux la majesté et la poésie nous touchent et nous font mieux prier, était bientôt oublié : souvent nulle pierre ne parlait de lui ou, s'il gravait ses initiales, c'était sur une poutre, sur une pierre suspendue au-dessus de l'abîme, au sommet d'une flèche, à une hauteur où n'osera jamais se poser le pied de l'ouvrier le plus audacieux. Les peintres de l'école chrétienne n'ont point signé leurs œuvres, ou n'ont tracé que quelques caractères presque hiéroglyphiques dans une sombre draperie, sur le rebord d'un encadrement en bois ; leurs contemporains ne pensaient pas, en voyant leurs tableaux, à demander le nom de l'artiste, mais ils adoraient la grandeur de Dieu qui s'y révélait, ils vénéraient la Vierge qui s'y montrait si belle, si pure et si sainte, ils priaient avec plus de ferveur en contemplant ces scènes élevées et pieuses ; le but du peintre était atteint. Il en est de même de l'auteur du re-

(1) Les panneaux de ce retable ont été longtemps attribués à Memling, notamment par Michiels dans son hisoire de la peinture flamande. Crowe et Cavalcaselle croient qu'ils ne peuvent être de l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule*. Ils ont sans doute été exécutés par l'un de ces peintres flamands, qui comme le prouve M. de Laborde, travaillèrent à Saint-Bertin dans la première partie du XVI[e] siècle (*a*).

(*a*) **M. de Laborde. Op. cit., t. II, introd. p. XLIV.**

table d'Anchin : il est inconnu, mais les religieux de l'abbaye ont bien des fois médité devant son œuvre sur le triomphe de la croix et sur les splendeurs du ciel, leurs cœurs ont mieux prié Marie et les saints après avoir vu ces têtes au type si suave et si pieux ; il est inconnu, mais l'artiste, en étudiant les panneaux de son chef-d'œuvre, vient depuis des siècles, et viendra longtemps encore, apprendre le fini de l'exécution, le soin des détails, la largeur des conceptions, et la foi, la piété nécessaires pour les peintures religieuses qui doivent décorer nos temples et nos autels.



TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

RECHERCHES

SUR

LA TOPOGRAPHIE ANCIENNE DE LA VILLE DE DOUAI.

Par M. LIEGEARD, membre résidant.

DE L'ART CHRÉTIEN

DANS LA FLANDRE,

Par l'abbé DEHAISNES, professeur, membre résidant.

PLANCHES.

—

CHAPITRES.

ÉTUDE SUR L'ÉCOLE FLAMANDE PRIMITIVE.

Chapitre IX.

MONOGRAPHIE DU RETABLE D'ANCHIN.

I.

II.

III.

IV.

V.

MATIÈRES.

—

A

B

E

G

H

K

L



N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

Ve Adam, imp., à Douai.

ERRATA.

P. 7, l. 59, *au lieu de* seuls temples qui soient dignes *lisez* temples qui semblent presque dignes.
P. 73, l. 6, *au lieu de* Vinococ *lisez* Winnoc.
P. 78, l. 6, *au lieu de* le XII[e] s. *lisez* le VII[e] s.
P. 103, l. 9, *au lieu de* XIII[e] s. *lisez* XII[e] s.
P. 107, l. 27, *au lieu de* le sien *lisez* son poète.
P. 109, l. 13, *au lieu de* de ses actives populations *lisez* des actives populations de la Flandre.
P. 112, l. 21, *au lieu de* frappant, *lisez* frappants.
P. 122, l. 22, *au lieu de* leur *lisez* lui.
P. 132, l. 11, *supprimez* avec ses deux doigts.
P. 183, l. 4, *au lieu de* aurait *lisez* a.
P. 186, l. 26, *au lieu de* assise *lisez* est assise.
P. 199, l. 11, *au lieu de* entre *lisez* outre.
P. 226, l. 17, *au lieu de* espagnols *lisez* en ogive.
P. 239, l. 23, *au lieu de* nous *lisez* nous ne.
P. 256, l. 13, *au lieu de* nous ne décrirons plus *lisez* nous ne ferons connaître.
P. 287, l. 5, *au lieu de* près *lisez* pris.
P. 320, l. 20, *au lieu de* les *lisez* se.
P. 335, l. 2, *au lieu de* Gérôme, *lisez* Jérôme.
P. 357, l. 4, *au lieu de* piedestaux *lisez* piedestal.
P. 363, l. 2, *au lieu de* à *lisez* ou.
P. 366, l. 23, *au lieu de* arts *lisez* art.
P. 370, l. 21, *au lieu de* ornamenté *lisez* ornementé.
P. 372, l. 2, *au lieu de* ses *lisez* leurs.
P. 373, l. 25, *au lieu de* élèvent *lisez* lèvent.
P. 375, l. 9, *au lieu de* ruines, *lisez* ruine.
P. 393, l. 6, *au lieu de* ceux *lisez* celles.
P. 396, l, 26, *après* ne soient *ajoutez* faciles.